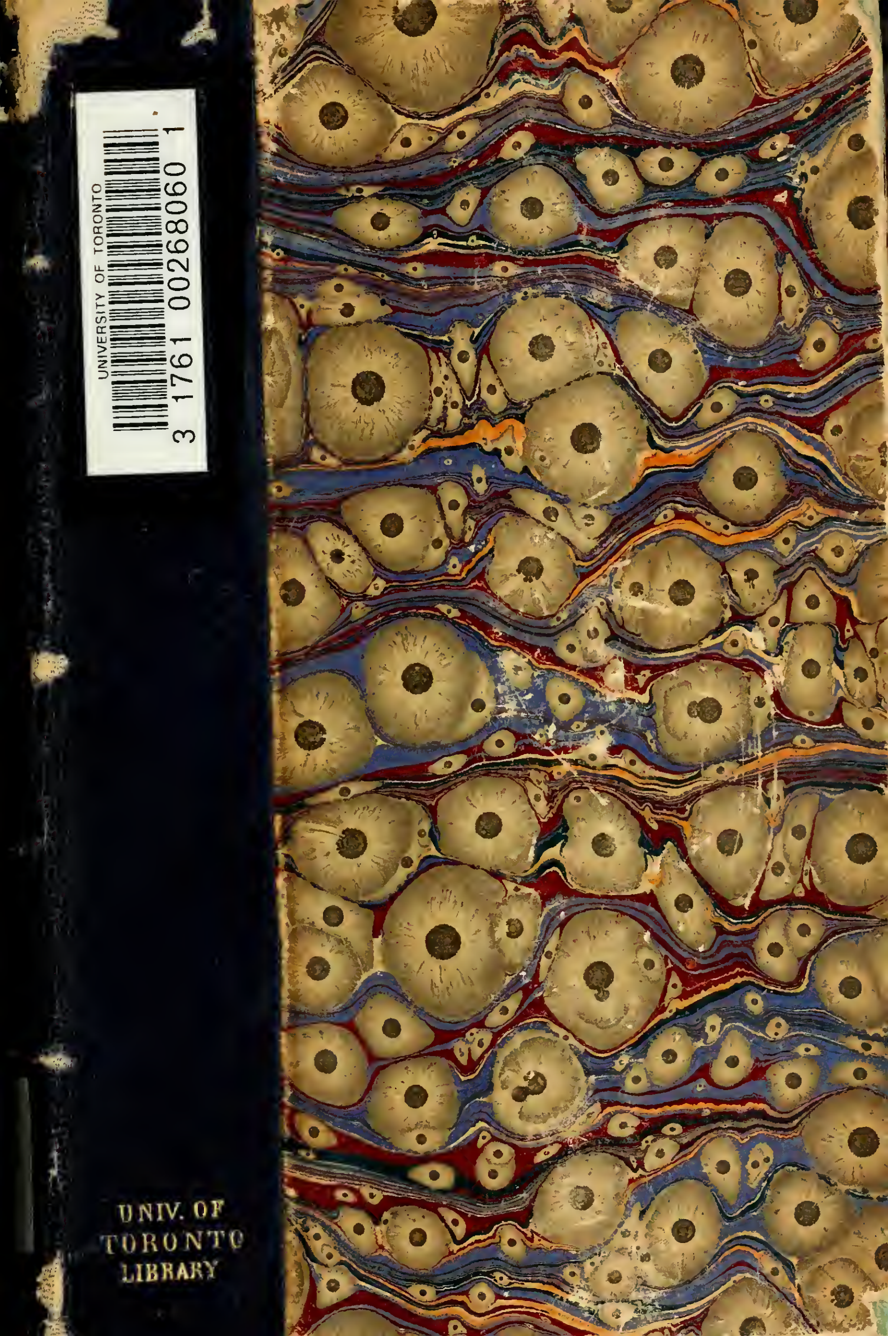
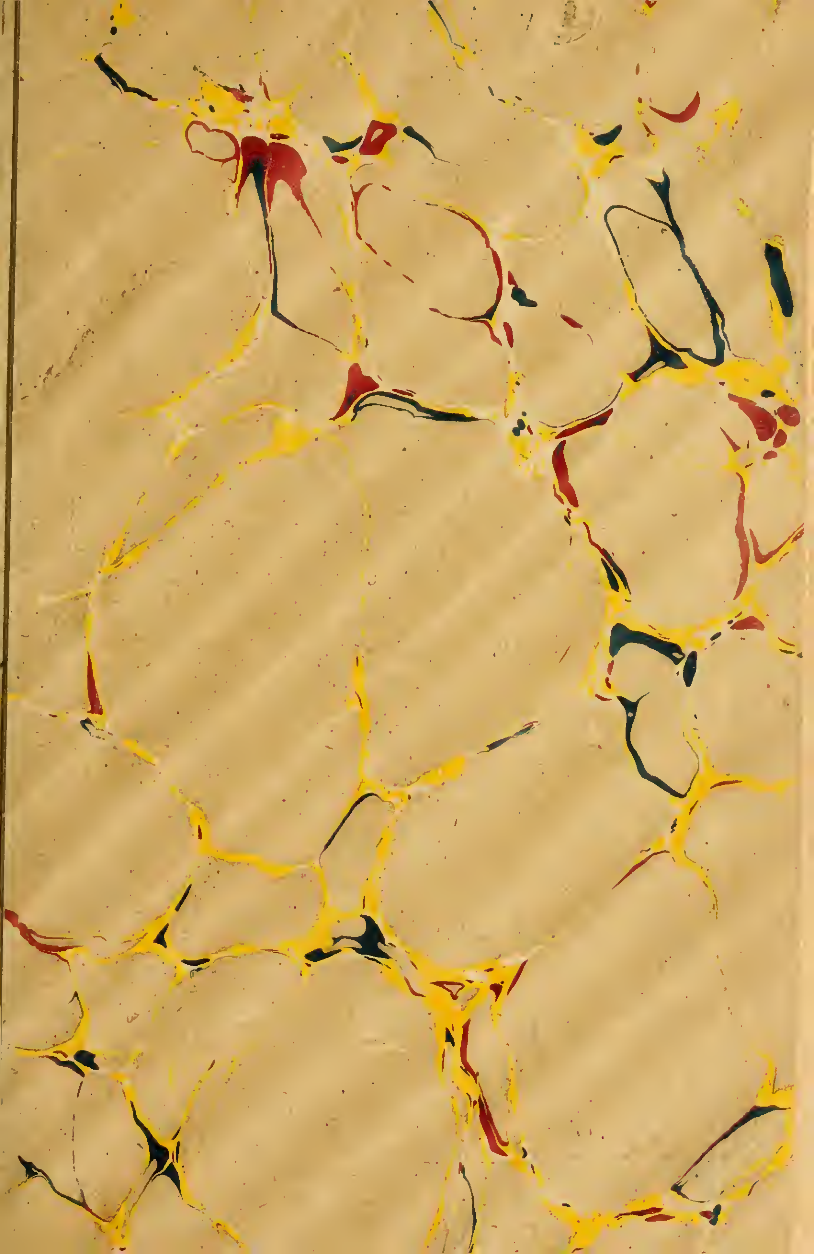


UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00268060 1
UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY







ÉCRIVAINS FRANCISÉS

DU MÊME AUTEUR

La Critique scientifique. Un vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

A PARAITRE PROCHAINEMENT :

Études de Critique scientifique.
Écrivains français. Un vol. in-16. . . . . 3 fr. 50
Poèmes en prose. Un vol. in-16. . . . . 3 fr. 50

ÉTUDES DE CRITIQUE SCIENTIFIQUE

ÉCRIVAINS FRANCISÉS

DICKENS — HEINE
TOURGUÉNEF — POE — DOSTOÏEWSKI — TOLSTOÏ

PAR

ÉMILE HENNEQUIN



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1889

PRÉFACE

Les essais qui forment ce livre sont consacrés à six écrivains de nationalités diverses, introduits, accueillis et devenus célèbres en France pendant ces cinquante dernières années et qui marquent ainsi un des traits particuliers de l'histoire de notre littérature : l'influence qu'y ont exercée des auteurs étrangers de race, de langue, de tournure d'esprit à tout ce que l'on considère comme le propre du génie gallo-latin. Ce furent quelques classiques au xve siècle, les Italiens et les Espagnols au xvie, quelques classiques encore au xviie, quelques philosophes et romanciers anglais au xviiie, et à l'époque du romantisme, les grands génies germaniques de Shakespeare à Gœthe et Byron, qui opérèrent cette fois une évolution décisive. Nos arts lui doivent aujourd'hui leur

tristesse, leur ferveur, leur grandeur, d'être devenus de gravité presque septentrionale dans leurs chefs-d'œuvre et d'avoir perdu en gaîté narquoise, en faconde conteuse.

Ce changement d'inspiration et d'humeur a été ratifié par le public. Le succès est venu d'abord aux écrivains nationaux qui se réclamaient de modèles étrangers. Tandis que Shakespeare et Byron restaient pour les lecteurs français de vagues noms vénérables d'inconnus, Lamartine, Hugo et Musset allaient à la gloire. Puis on vint aux auteurs exotiques eux-mêmes, à Walter Scott, d'abord, à d'autres Anglais, aux contes d'Hoffmann.

Enfin ce fut le tour des écrivains que nous allons étudier et aujourd'hui, l'accueil qu'ont reçu certains romans russes, a fait entreprendre d'un coup un nombre considérable de traductions, dont il faut bien que la vente paraisse assurée.

Ce sont là des faits marquants ; ils se produisent et se sont produits non à des époques de décadence, quand la production nationale eut faibli,

mais en pleine prospérité artistique. Ils ont lieu malgré la peine que le public peut avoir à goûter des écrits peignant des lieux et des milieux lointains, conçus dans le style généralement médiocre des adaptateurs, recommandés au début par quelques enthousiastes seulement. Il faut donc admettre qu'une cause particulière détermine le succès de ces livres, le succès des révolutions littéraires qu'ils ont provoquées. Il faut croire qu'à diverses périodes, ces œuvres, et celles qui en ont été inspirées, ont mieux satisfait les penchants d'un nombre notable de lecteurs français que les œuvres véritablement du terroir ; qu'en d'autres termes la littérature nationale n'a jamais suffi, et aujourd'hui moins que jamais, à exprimer les sentiments dominants de notre société, que celle-ci s'est mieux reconnue et complue dans les productions de certains génies étrangers que dans celles des poètes et des conteurs qu'elle a fait naître. Ainsi il y aurait, entre les esprits, des liens électifs plus libres et plus vivaces que cette longue communauté du sang, du sol, de l'idiome,

de l'histoire, des mœurs qui paraît former e départager les peuples; ceux-ci ne seraient pas divisés par d'irréductibles particularités comme l'école historique moderne s'est appliquée à le faire admettre; la France, l'Allemagne plus encore, dont la littérature est grecque et cosmopolite, aurait conservé intacte une sorte d'humanité générale et large, toute à tous, sensible à l'ensemble des manifestations spirituelles de l'espèce, payant cet excès de réceptivité par quelque défaut de production originale, le compensant en universelle intelligibilité, réduite à emprunter souvent et à ouvrer pour ainsi dire à façon, mais travaillan pour le monde, plutôt foyer de réflection, de con vergence et de rayonnement que flambeau proprement et solitairement éclatant.

Ce sont là de lointaines hypothèses que ce livre pourra contribuer à préciser. Prenant le groupe des littérateurs qui ont été les plus récemment francisés, nous essayerons de distinguer la nature exacte de leur organisation mentale déduite de leurs écrits par une méthode d'analyse esthétique

et psychologique que nous avons tenté d'exposer ailleurs. Considérant ensuite l'œuvre de chacun d'eux comme compréhensible et admirable seulement pour des esprits dont elle exprime les penchants et qui se trouvent être ainsi dans une certaine mesure, les pareils moralement de son auteur, nous saurons à la fois et ce qu'ont de particulier les écrivains que nous sommes allés adopter à l'étranger, et ce que signifient les adhésions qu'ils ont recueillies eux et les artistes qui les imitent en France ou qui leur ressemblent.

Ce sera là faire en quelque sorte le contraire en méthode historique de ce qu'a tenté M. Taine dans ses beaux travaux. Tandis que ce penseur s'est appliqué à rechercher les causes formatrices des grands hommes dans l'hérédité, l'influence de la race, du milieu, de l'habitat, nous laissons comme insoluble actuellement ce problème d'origine et c'est de l'ascendant des conducteurs spirituels de peuples que nous nous préoccupons, de la carrière de leurs idées et de leurs paroles, du fait et du sort de leur prestige. Le grand

homme en tout ordre est celui qui, en vertu de lui-même et par suite de son accord avec l'âme des générations contemporaines ou postérieures, sans limites de temps, parvient à gagner à sa personne ou aux manifestations sensibles qui l'expriment, un nombre, proportionnel à sa gloire, de partisans, de croyants, d'admirateurs, qui, reconnaissant en lui leur type exemplaire, amplifient pour ainsi dire et répandent son être en consentant à faire ses volontés, à éprouver ses émotions, à concevoir ses pensées, à ressentir ses croyances. C'est là toute l'histoire politique, guerrière, artistique, religieuse. Ces mouvements d'aggrégation des masses autour de l'homme qui sait se révéler leur maître ont lieu sans acception de frontière, brisent le moral des nations et suscitent souvent au héros d'une race des sectateurs d'une autre. Ce livre est une faible et partielle justification de cette théorie évidente mais méconnue.

E. H.

CHARLES DICKENS

Il y a cette année (1) un demi-siècle que parut à Londres le premier roman de Charles Dickens, les *Aventures de M. Pickwick ;* ce jubilé n'a pas passé inaperçu ; pour le fêter, une biographie nouvelle (2) de l'écrivain et une édition spéciale (3) de son livre de début ont été publiées en Angleterre. En France, depuis vingt ans au moins, cette œuvre et celles qui l'ont suivie sont traduites et lues de tous. Elles sont acquises au trésor littéraire de notre langue. Venues de loin, issues d'une race étrangère, datées d'un temps presque passé, elles ont fait surgir dans mille têtes de jeunes gens, de jeunes filles de France, tout un monde de singulières imaginations, de lieux noirs et étranges, de faces grimées, touchantes, grotesques, risibles, effrayantes, d'aventures compliquées à faire peur, de scènes comiques ou pathétiques. Et tandis que ces récits pénétraient dans les bibliothèques de fa-

(1) Cette étude a paru dans la *Nouvelle Revue*, du 15 novembre 1887.

(2) Frank T. Marzials, *Life of Charles Dickens.* London, W. Scott.

(3) Chez Macmillan.

mille, plus d'un artiste s'éprenait de ce qu'ils ont de caricatural, de fantastique, d'outré, de trépidant, ressentait le curieux attrait de leur excentricité de facture, du dessin bizarre et contourné de leurs personnages, des surprenantes déformations que l'écrivain opère, des milieux, des gens, des mœurs qu'il entreprend passionnément de décrire ou de dénaturer.

Dickens est demeuré célèbre ; une part de la gloire littéraire de ce temps lui appartient presque en tous pays. Tandis que la France et, récemment la Russie se sont partagé le mérite de composer les grands romans réalistes de notre temps, Dickens a continué à représenter, seul et probablement le dernier, la tradition des conteurs anglais du XVIIIe siècle. Il tient à eux par la conception qu'il a de son art, le voulant à la fois moralisateur et amusant par sa notion superficielle de l'être humain qu'il ne sait ni étudier ni montrer tel qu'il est, mais qu'il simplifie et déforme tel qu'il le lui faut pour faire rire ou s'indigner, par l'invraisemblance et l'incohérence de ses fables, par l'outrance de sa verve, par son ignorance de la nature, de la beauté, du normal, des grandes passions et des grands intérêts humains. Si l'on ajoute qu'à toutes ces similitudes, s'associent en Dickens, le plus singulièrement du monde, une sensibilité délicate et triste, une puissante imagination du fantastique et du grotesque, la retenue de l'Anglais moderne ; qu'il y avait en lui du moraliste, du réformateur social, du parvenu timide et un peu rancunier ; qu'une intelligence malheureusement

partiale contrôlait mal ses émotions et plus mal encore ses facultés, il semblera utile de fixer encore une fois aujourd'hui — entre la popularité et l'oubli — la physionomie de cet écrivain. M. Taine, à la fin de son *Histoire de la littérature anglaise*, a excellemment défini en Dickens l'artiste, encore qu'avec trop de sévérité; cette étude peut être complétée sur de nouveaux renseignements, et l'on trouvera que les notions psychologiques qui en seront déduites sur la nature même de cet homme essentiellement affectif présenteront quelque intérêt autant que la connaissance précise de son génie vigoureux et défectueux.

I

Si l'on entreprend aujourd'hui de lire les œuvres de Dickens et qu'on ait l'esprit accoutumé aux livres de nos grands écrivains réalistes et psychologues, on ressentira d'abord quelque étonnement et quelque déplaisir. Les romans modernes sont descriptifs, pittoresques, analytiques; conçus généralement en une langue graphique et peinant à l'être, s'appliquant à dépeindre exactement et magnifiquement, en couleur et en relief, les lieux où se passe l'action, ils tendent surtout à présenter une image précise et impartiale de l'âme humaine conçue comme complexe, variable, aussi intéressante dans ses parties inférieures ou honteuses, dans ses laideurs, ses vices, ses passions,

qu'en ses vertus et son énergie ; ils tendent encore à donner la connaissance minutieuse et renseignante du milieu social ou professionnel dans lequel se meut le protagoniste, du monde qui l'entoure, des intérêts qu'il prend du département de la vie commune auquel il participe ; et tous ces renseignements et ces analyses sont mis bout à bout au moyen d'une intrigue la plus simple, la plus ordinaire possible, réduite à n'être plus qu'une sorte de prétexte à lier entre eux les tableaux, les scènes, les traits de caractère, de façon que l'œuvre soit plutôt une étude de personnage et de mœurs, qu'un récit romanesque ou une effusion personnelle de l'auteur.

L'art de Dickens est tout autre. En un style baroque, outré, contourné, agité sans cesse de la plus féminine façon, par tous les mille petits sentiments que l'écrivain anglais ne peut s'empêcher de ressentir à propos de n'importe quoi, il raconte les histoires les plus compliquées, les plus follement invraisemblables à la fois et les plus mal construites, telles que le dernier feuilletoniste sait en échafauder de plus plausibles. Les coups de fortune, les travestissements, les révélations subites, les secrets de famille, les ténébreuses intrigues, d'acharnées et gratuites inimitiés, déterminent sans cesse le cours de l'action, sans que la suite même de ces incidents parvienne à s'ordonner logiquement. Les mobiles de la conduite des personnages sont encore purement fantastiques ; c'est tantôt une bonté stupide, tantôt la méchanceté pure, tantôt une rapacité ou un désintéressement également extrêmes ;

au contraire, les grands intérêts passionnels ou spirituels humains, l'amour, ce pivot de presque toutes nos œuvres d'imagination, l'ambition, la soif de science, de gloire, de pouvoir, de jouissance, ne jouent aucun rôle presque dans ces singuliers livres. Ils sont peuplés d'êtres de fantaisie, bizarres, agités, grimaçants, comiques le plus souvent et toujours de la même façon, ou animés d'une méchanceté acharnée qui encore n'a jamais de cesse, ou pénétrés de quelque disposition caractéristique qui constitue uniquement toute leur nature, ou vertueux enfin et si bien qu'ils en sont stupides et fastidieux. Cette démonstration a été faite par M. Taine. Il n'y a rien de réel ni de profondément fouillé dans ces êtres qui sont concentrés chacun dans une seule manifestation spirituelle, aussi monotonement répétée et outrée que les tics physiques, les grimaces et les manières de parler qui la manifestent. Dickens ne paraît connaître ni ses semblables ni lui-même. Il ignore certes le merveilleux et singulier et ondoyant faisceau de forces spirituelles qui font de toute personne à la fois un individu par leur combinaison et leur équilibre, un homme par leur nature, un animal et une chose par leur origine, qui déterminent par leur évolution les phases variables d'une vie et par leur permanence celle de l'être. Ses héros sont concentrés et fixés à n'être qu'un penchant, une attitude, une phrase, un trait de caractère sans lequel ils n'existeraient pas plus qu'un morceau de bois qui cesserait d'être ligneux. Même quand il s'essaie, comme dans *David Copperfield* et les *Grandes Espérances*, à ce genre, le

plus facile de l'analyse psychologique, l'autobiographie, le personnage qui se confesse tout au long de deux volumes en petit texte est plus irréel et plus inexistant encore, se dessine moins visiblement que ne le sont les figures de second plan, en moins d'effusions.

Si Dickens ne sut ni observer les hommes qu'il connut, ni étudier les mouvements mêmes de sa propre âme, ni employer les notions psychologiques qu'il aurait inconsciemment perçues, il ignore plus visiblement encore l'art de connaître et de montrer les lieux et les milieux où il place l'action de ses récits. Peu d'auteurs décrivent autant que le romancier anglais ; peu sont aussi inhabiles à reproduire les aspects pittoresques de la campagne, de la mer, des fleuves. Chose plus étrange encore, cet écrivain qui a passé son enfance à rôder par les rues de Londres et qui, dans son âge mûr, avant de se mettre à une de ses œuvres, éprouvait le besoin de parcourir la ville, de prendre un bain de foule, donne de cette désolante et monumentale métropole une image si fantastique, déformée, poussée au grotesque et à l'amusant, qu'on la prendrait, dans ses livres, pour quelque double grossi et enfumé de Nuremberg ou de Harlem. Et si l'absence de facultés graphiques étonne chez Dickens, le lecteur moderne, accoutumé à notre souci d'études d'après la vie, sera plus surpris encore des renseignements fantaisistes que l'auteur anglais donne audacieusement sur les milieux qu'il présente. Il en est de marquants où l'inexactitude est flagrante. Trois fois, dans *Nicolas Nickleby*, dans *M. Pickwick*,

dans le *Magasin d'antiquités*, Dickens aborde le chapitre des comédiens errants ; dans *Olivier Twist*, il décrit le monde des voleurs et des filles de Londres ; dans les *Temps difficiles*, ce sont des ouvriers et une troupe d'écuyers ambulants ; chacun de ces tableaux de mœurs est assurément peint avec les couleurs les plus fausses et les plus faibles, et quand Dickens veut parler du grand monde, c'est encore en homme qui s'est plu à s'en faire une idée directement contraire à la réalité ; l'école de M. Squeers, les bureaux de *Dombey et fils*, la prison pour dettes dans la *Petite Dorrit*, l'intérieur de pêcheur dans *David Copperfield*, l'Amérique de *Martin Chuzzlewit*, les avocats et les avoués de *Bleak House*, seront considérés par tout homme sachant la vie comme des milieux de fantaisie, des descriptions édulcorées ou forcées, au contraire, au grotesque et à l'odieux.

La série des inexactitudes, des omissions et des défauts de Dickens serait longue. Au premier examen d'un de ses livres, un lecteur un peu exercé reconnaîtra sans peine qu'il a devant lui un auteur pour lequel le monde extérieur n'existe guère en soi, qui ne tâche d'en reproduire ni les événements usuels, ni l'aspect pittoresque, ni les agrégats sociaux, ni les êtres vivants, tels que ces ensembles et ces individus se présentent à la connaissance normale. Il ne faut chercher chez lui ni une psychologie profonde ni de vastes sujets ; il n'est ni un romancier de notre école réaliste ou idéaliste, ni même un romancier véritable, ni surtout ce que nous avons appris à considérer comme un artiste. Il est

un humoriste ; c'est ce que les Anglais répondent à toutes les critiques que nous adressons au dernier de leurs conteurs, et c'est ce qu'il s'agit de comprendre si l'on veut expliquer tout Dickens, déterminer la nature singulière de son art, de son esprit, et analyser ainsi complètement, en un type extrême, une propriété mal connue de l'âme chez toute une catégorie d'êtres plus émotifs que raisonneurs.

Si l'on prend le mot humour dans son sens étymologique, véritable et le plus étendu, on trouvera qu'il exprime, chez un écrivain, un penchant prononcé à s'affecter, à s'émouvoir, à éprouver quelque *humeur* à propos de n'importe quel acte de l'entendement et de façon à réduire ainsi le jeu et l'importance des opérations plus particulièrement intellectuelles. Un écrivain humoristique sera donc un homme qui tend à n'éprouver et, par conséquent, à ne rendre chacune de ses sensations, de ses idées, de ses imaginations, de ses perceptions totales ou fragmentaires, que sous forme de sentiments, d'affections, de passions, d'émotions d'aversion, de crainte, de pitié, d'intérêt, de gaîté, et qui s'émeut ainsi sans cesse et, pour des gens autrement constitués, sans raison. Si cette vue est exacte, Dickens devra être un de ces hommes et toutes les particularités de son art pourront être appliquées par ce que l'on sait et ce que l'on suppose sur l'effet de l'ascendant des émotions dans un organisme spirituel.

II

Le style de Dickens est véhément, copieux et mouvementé. Avec des cadences de phrases pompeuses et bruyantes qui ressemblent aux triomphants paraphes de certaines signatures, usant tantôt d'une solennité prêcheuse, tantôt de la grande éloquence des bateleurs, tantôt encore de l'attendrissement contenu des petits traités religieux, recourant au comique de l'argot et au pathétique des mélodrames, l'auteur anglais s'attache constamment à développer le plus copieusement du monde les thèmes les plus minces, par considérations personnelles, par hypothèses, par associations d'idées, par amplifications, par n'importe quel moyen extrinsèque autre que la description et la considération même de l'objet dont il disserte. Qu'un avare endurci se réveille le jour de Noël par une matinée de brouillard, que M. Dombey fasse un voyage en chemin de fer, qu'un poney témoigne dans le *Magasin d'antiquités* de son naturel indiscipliné en faisant vaguer où il lui plaît la carriole qu'il traîne ; qu'un bedeau, dans *Olivier Twist*, se chauffe le gras des jambes devant un bon feu, dans le bureau de la garde de l'hospice des pauvres ; que le romancier ait simplement à expliquer que M. Godefroy Nickleby et sa femme étaient pauvres et sans amis, — Dickens ne peut s'empêcher, dès qu'il a sommairement énoncé ces incidents, de s'a-

giter, de s'exalter, de prendre parti pour ou contre, de les considérer sous les plus étranges et imaginaires aspects, de les compliquer, de les grossir et de les dénaturer, de façon à révéler le plus verbeusement possible, ouvertement ou avec des façons detournées et artificieuses, la sorte d'impression que lui font ces événements et d'autres. Si, malgré qu'il s'ingénie, son sujet ne lui fournit rien, il recourt aux suppositions sur ce qu'il pourrait ou devrait suggérer. Quand, dans *Barnabé Rudge*, il lui faut décrire l'atelier d'un serrurier qui est le brave homme du roman, Dickens s'étend sur ce qu'il peut advenir des clefs qu'on y fabrique, sur leur aspect honnête, sur ce qu'elles seraient sans doute impropres à ouvrir ou fermer des lieux scélérats. Quand dans *Bleak House*, l'avoué qui figure dans ce récit, regarde l'heure qu'il est à diverses horloges, en se dirigeant vers sa maison où l'attend une femme qui va l'assassiner, Dickens discute sur les avertissements qu'auraient dû donner au promeneur ces cadrans taciturnes et leur fait tenir les discours que, pour son malheur, l'homme de loi ne put entendre. On chercherait en vain chez l'auteur anglais un récit contenu et impassible, une scène où l'écrivain ait l'art supérieur de laisser porter de leur poids propre les événements et les idées qu'il exprime et retrace. Sans cesse, il intervient, indique l'impression qu'il ressent, l'affection ou la haine qu'il conçoit, les divers ébranlements que subit sa sensibilité, la plus frémissante, la plus volontairement agitée qui soit. Le ton du récit, le coloris du style, les tournures partiales ne laissent jamais

de doute sur les dispositions dont le narrateur est animé à l'égard de ce qu'il raconte. S'il a à décrire quelque joyeuse scène d'auberge, l'arrivée dans la bonne salle claire et propre, le grog fumant, les juteuses tranches de rosbif, les pipes allumées, de bonnes faces rouges de braves gens devisant et chantant, l'auteur jubile, sa manière s'élargit, les mots d'aise, les mots caressants affluent sous sa plume. Que ce soit encore le confortable, la chaleur resserrée de quelque gai petit logis de pauvre, l'originale maison, par exemple, que le pêcheur Peggotty s'est faite dans une vieille barque ensablée à deux pas du long grondement de la mer grise, le style de l'écrivain encore se contourne et se complaît avec des airs de souriante satisfaction. Qu'il s'agisse au contraire du faste glacial d'un riche et sombre hôtel, tel que celui de M. Dombey, d'une assemblée d'hommes positifs et rassis, discutant, à mots rares, leurs affaires d'intérêt ou de gloriole, d'une réception guindée dans le monde, des conciliabules d'un couple de mielleux coquins, les insinuations, les mots manifestement hostiles et moqueurs ne manquent pas de postuler l'aversion et le mépris du lecteur. Ses émotions lui sont ainsi constamment soufflées ; on le pousse du coude pour lui faire sentir la solennité d'une occasion, ou solliciter son rire aux endroits comiques, et il n'est pas de personnage, de tableau, de scène, de dialogue dont on ne sache, aux premières phrases, ce que l'auteur en pense et ce qu'il veut en faire penser.

Cette perpétuelle intervention des sentiments de

l'écrivain ne se marque nulle part d'une manière plus nette qu'en ses descriptions de paysages ou d'intérieurs qui, fort peu graphiques et distinctes, consistent plutôt dans le développement d'une opinion, d'une impression morale, d'une manière de voir ,que dans l'énumération et la recomposition d'une série d'images visuelles. Dans la *Petite Dorrit*, quand Arthur Clennam, au retour d'une longue absence, parcourt la sombre et décrépite maison de sa mère, c'est l'idée que ce morne édifice est tombé en léthargie qui le hante et, s'il constate que tout, dans les silencieuses chambres, est terne, c'est pour se demander à quelle fleur, quel papillon, quelle gemme sont allées les couleurs mortes au mur. La cour où est introduit David Copperfield au début de ses études de droit, la salle triste où siègent immobiles des juges raides et chuchotants, est un lieu d'un calme languissant, et tous les traits du tableau servent à développer cette impression de somnolent repos. Dans une des plus belles pages de l'écrivain, quand les Micawber, Peggotty et la malheureuse Emilie s'embarquent à Gravescend, sur un navire d'émigrants, le soir, au couchant, tous les minces agrès profilés sur le ciel éclatant, c'est non ce grand spectacle que décrit Dickens, mais la tristesse du départ, l'espoir de nouvelles destinées; une autre de ses meilleures scènes, le récit du sinistre où Steerforth perdit si bravement la vie, agitant son bonnet rouge au-dessus des grandes lames vertes, paraîtra à tout lecteur moderne bien peu pittoresque et trop rempli des sensations d'effroi et de compassion du narrateur.

Ce sont là des œuvres de maturité de Dickens, et quand les descriptions n'y sont pas ainsi écourtées et rendues en impressions morales nécessairement vagues, elles sont réduites encore à de sèches énumérations de lieux assez semblables aux indications d'un commissaire-priseur. Dans les livres antérieurs, les tableaux sont plus nettement poussés au grotesque ou au noir et, de la sorte, certains intérieurs poudreux et obscurs où le fantastique se mêle facilement au réel, la maison sinistre et taciturne d'un vieil usurier dans *Nicolas Nickleby,* le sombre et sordide bureau d'Antoine Chuzzlewitt, saillent avec une étrange vigueur. Plus tard, dans les romans que nous préférons, quand Dickens, plus las et plus calme, se fut fatigué de se trop mêler à ses livres, dans les *Grandes Espérances*, dans l'*Ami commun*, il a réussi à peindre, dans le gris et le glauque, quelques beaux sites de marais, de grandioses tombées de nuit sur le lent cours de la Tamise. Mais ces descriptions pures sont rares dans Dickens ; le plus souvent, ce qui remplit ses pages, ce sont les aventures, les conversations de ses héros, les scènes où ils parlent et agissent à la fois, et ici encore, soit dans ses procédés de personation, soit dans l'aspect résultant de ses personnages, le romancier anglais demeure l'écrivain impressionnable et essentiellement subjectif que nous avons appris à connaître.

Si l'on examine minutieusement les moyens qu'emploie Dickens pour faire apparaître et vivre la multitude d'êtres divers qui peuplent ses livres, on reconnaîtra que ses caractères et ses portraits

sont tracés par le dehors, à gros traits et de premier aspect, comme par un artiste improvisateur qui note et peint sur un coup d'œil. L'analyse psychologique, le démêlement délicat de tous les fils entrelacés d'une âme, le discernement des phases, des retours, des élans, des soudaines ou lentes oscillations de ses mouvements lui est inconnu.

De même que ses portraits de physionomie sont dessinés par ces traits saillants qui sautent tout d'abord aux yeux, sans indication véritablement pénétrante des particularités marquantes et profondes des faces, sans en susciter davantage la vision qu'un signalement tantôt comique ou haineux, tantôt sec, les caractères s'accusent chez le romancier anglais par leurs manifestations les plus immédiatement perceptibles, les actes, de gros actes donnés tels quels sans narrer des mobiles des résolutions préalables, et, infiniment plus souvent, par des paroles, des conversations, des soliloques, des tics verbaux, d'interminables et merveilleux bavardages.

Dans le maniement du dialogue, Dickens est excellent. Quelque terne que soit le signalement qu'il donne, quelque bizarre et hors nature le type qu'il entend représenter, d'une phrase, d'un monologue, d'un récit rapporté et interjeté, la nature morale particulière qu'il veut montrer apparaît dans tous les détails de sa configuration individuelle. Cet art est merveilleux ; il survit aux atténuations des traductions ; il ne peut s'analyser, car il se compose autant des tournures caractéristiques et

baroques dont le romancier fait se servir ses interlocuteurs que des idées qu'il leur prête, des singuliers aperçus, des digressions bizarres, des surprenantes réponses qu'il met dans leur bouche. Toute leur nature se témoigne ainsi souvent d'un coup, parce qu'elle est en général, sinon très simple, du moins invariable et très outrée. Et comme l'auteur a soin d'ajouter à cette précise caractérisation conversationnelle quelque mention sans cesse répétée d'une particularité physique ou morale facile à retenir, comme il ne néglige guère, quand son émotion déborde, de prendre la parole lui-même pour dire ce qu'il faut penser des gens qu'il produit, leur aspect moral se trouve excellemment défini et se grave forcément dans la mémoire.

Que l'on prenne dans *David Copperfield* la scène où le distingué et loquace M. Micawber est présenté au jeune héros du livre et s'offre à lui fournir une chambre, on voit tout d'abord les habits râpés et la fausse élégance du personnage, sa calvitie, son visage rebondi, son lorgnon ,sa canne à glands, son imposant col de chemise. Mais le voici qui parle ; ses termes sont recherchés et vagues, un soudain sourire de confiance amicale et fate éclaircit son visage ; il fait un geste solennel de la main, prononce quelques phrases sonores, s'en va majestueusement en fredonnant un air et l'homme est posé pour tout le reste du livre. Ses mines, son parler, son extérieur, sa bonté, son insouciance, sa bienveillante et débile vanité sont marqués d'un coup et resteront tels. Mme Dorrit a

suivi son pauvre homme de mari à la prison pour dettes ; elle est sur le point d'accoucher, il lui faut une garde, celle-ci se présente et le discours graphique par lequel elle débute montre tout entière cette singulière personne bavarde, niaisement serviable et toute prête à se consoler la première par ses bonnes paroles. Dans le même livre, pas une phrase de Mme Flora Finching, l'ex-prétendue de M. Clennam, qui ne décèle l'écervellement de la coquette sur le retour, affectant des airs de petite fille évaporée avec sa mine de grosse matrone bien nourrie. Les premières paroles de la bonne de Mme Clennam mère, la singulière Affery Flintwinch, révèlent la vieille servante quinteuse, rancunière et timorée, un peu folle, un peu stupide, qui tout le long du récit étonnera le lecteur par ses attitudes d'effarée vieille poule. Que l'on prenne dans *Martin Chuzzlewitt* les filandreux bavardages que profère cette merveilleuse garde-malade, ivrognesse, larmoyante et digne, Mme Gamp ; que ce soit dans *David Copperfield* la grand'tante Betsy Trotwood qui aligne ses phrases raides, sèches et remuantes comme toute sa maigre et décidée et dégingandée personne, c'est par la drôlerie de leurs paroles, la syntaxe étrange de leurs phrases et de leurs idées que se marquent tous ces types. L'illustre fils de postillon, Sam Weller, dans les *Aventures de M. Pickwick*, est tout entier dans ses répliques, avec son outrecuidante impertinence, ses grimaces de bonne humeur, et son bon cœur de gamin rieur. Par ses dires encore, l'avoué Jaggers des *Grandes Espé-*

rances se témoigne hargneux, résolu, peu sentimental et bon tandis qu'en de longs dialogues chuchotés avec le petit Pip, le forgeron Joe soulage la plaisante bonté de sa fine nature d'homme délicat, timide, gai et songeur. C'est encore par de longues professions de foi que se manifestent l'indomptable orgueil mercantile de M. Dombey et l'hypocrisie affublée de bienveillance, d'humilité et de libéralité de Pecksniff. Les traîtres plus grotesques qu'effrayants, M. Quilp dans le *Magasin d'antiquités*, Raiph, Nickleby, l'humble et visqueux Heep de *David Copperfield,* d'autres, et toute la foule des personnages épisodiques sont dessinés de même par de continuels discours qui révèlent à la fois tous leurs plans et toute leur humeur, qui les dessinent en relief, en traits sommaires, il est vrai, gros et redoublés, mais avec une saillie et des raccourcis qui les font visibles et mémorables. Tous ces êtres, pareils aux personnages d'une comédie, sont essentiellement des causeurs, des personnes dont on ne sait que ce que donnent à conclure leurs dires, leurs réflexions, leurs digressions, les propos qu'ils se tiennent et qu'ils répliquent, la manière dont ils parlent, leur énonciation, leurs gestes, leurs débats, et parfois quelques actes bien moins significatifs que leurs paroles.

Comme le prouve les chefs-d'œuvre dramatiques, ce procédé est suffisant, s'il est employé par quelque grand artiste soucieux de ne l'appliquer qu'à faire connaître et deviner les natures fortement caractérisées qu'il préfère d'habitude décrire; il

permet de travailler en vigoureux reliefs et, entre les mains d'un poète comme Shakespeare, il va jusqu'à révéler des âmes aussi purement méditatives que celle d'Hamlet ou de Prospero. Dickens n'a certes ni poursuivi ni atteint de pareils résultats. Son œuvre n'est pas consacrée à susciter les profondes émotions induites de science et de sympathie que cause le spectacle de quelque grande âme humaine mise à nu. Le dialogue est pour lui le moyen le plus court, le plus aisé et le plus intéressant par lui-même, de caractériser une multitude de créatures grimaçantes et risibles, plus composées que reproduites d'après nature et dont le spectacle, comme pour les personnages de vaudeville et les traîtres de mélodrame, est plus fait pour amuser ou effrayer que pour donner à connaître quelque variété insigne de notre espèce. Quand ses héros ne sont pas comiques ou n'étonnent pas le lecteur par une perfidie tellement marquée qu'elle force l'attention et, dans une certaine mesure, l'intérêt, Dickens faiblit et échoue dans l'emploi de son art particulier de délinéation conversationnelle. S'il s'attaque à des gens moyens, ni ridicules ni surprenants, mais simples, naturels et vertueux, le romancier anglais ne parvient à créer que de pâles ombres sans vie, de paroles banales, d'actes insignifiants et qui restent ternes et nuls d'un bout à l'autre du livre. Nicolas Nickleby et Olivier Twist, dans les romans de ces noms, sont du nombre ainsi que la petite Nell dans le *Magasin d'antiquités*, M. Clennam dans la *Petite Dorrit* et tous les excellents jeunes gens et les douces

jeunes filles qui se marient au dénouement de la plupart des récits de la première période.

Plus tard, sur la fin de sa vie, l'art de Dickens, pour la composition des personnages, a varié comme son style descriptif, et il est parfois parvenu à dresser en pied quelques créatures complexes et humaines qui ne sont ni comiques ni effrayantes, ni nulles ; il en vint à user d'un procédé bizarre que le conteur américain Bret Harte a poussé à bout et qui consiste essentiellement en des indications disconnexes et réticentes de traits de caractère dissociés, de rares propos ambigus, d'actes inexpliqués, constitue en somme, une sorte de clair-obscur littéraire qui laisse au lecteur le soin et le plaisir de reconstituer en un tout une série de touches noyées d'ombre. Les deux bateliers qui, dans l'*Ami commun*, s'emploient à la sinistre tâche de repêcher dans la Tamise les cadavres des noyés, sont ainsi dessinés par phrases fragmentaires, par allusions discrètes et présentent d'étranges airs de vie. La Louise des *Temps difficiles*, cette singulière jeune femme, silencieuse et passionnée, chez laquelle éclate tout à coup le grand flot des sentiments, malgré l'étroite et toute positive éducation qu'elle a reçue, est de même, dans le décousu de sa composition, une figure frappante, et Dickens atteint presque au grand art réaliste dans l'effrayant et misérable forçat des *Grandes Espérances ;* le rude et sombre récit que cet homme fait de sa vie pourrait prendre rang à côté des grandes pages de Balzac. Ce sont là des êtres mis à moitié seulement en pleine lumière et qui sont mystérieux tout en

paraissant complexes et vrais. Tels sont encore, dans la *Petite Dorrit*, le vieux Flintwinch, qui promène si bizarrement son torticolis de pendu réchappé par l'atmosphère ténébreuse de la maison Clennam, ou cet aventurier presque de race, Rigaud, dont les mains blanches et sales sont étrangement soupçonnées d'avoir étranglé une femme dans un endroit écarté, près de Marseille. En se souvenant encore de quelques fantastiques harpagons de Dickens, tels que le vieux Gride de *Nicolas Nicklety* ou le vieux Scrooge de l'un des *Contes de Noël*, on aura de bons exemples de ce que peut donner un art essentiellement réticent et suggestif, qui se borne à de rares indications disconnexes en laissant à l'imagination des lecteurs le soin de compléter les linéaments des figures ainsi esquissées dans l'ombre.

Telle est la galerie des personnages de Dickens; une série d'êtres grimaçants, contournés, drôlatiques, outrageusement méchants ou risibles, les plus nombreux et les plus importants dans l'œuvre, dessinés grâce à leurs copieux propos et à leurs manières de dire; une série d'êtres moyens, raisonnables et bons, invariablement manqués; quelques gens plus complexes et plus semblables par là aux hommes véritables, mais bizarres et presque fantastiques qui sont connus par des indications éparses, entre lesquelles le lecteur est chargé de se figurer des caractères d'autant plus intéressants qu'ils sont plus vagues. Tous ces personnages, M. Taine l'a abondamment constaté, sont permanents, immuables en leurs traits constituants, et ceux-ci sont fort peu nombreux et d'autant plus

accusés ; ce sont des personnages sans importance, puérilement conçus, qui, sauf M. Pecksniff, M. Dombey, — et ceux-ci combien mal, — n'illustrent aucune des grandes passions de l'homme ; ce sont des êtres outrés, imaginaires, qui ameuteraient les gens en rue, qu'on s'empresserait de mettre à la porte de n'importe où, qui, non contents d'être grotesques, simples et immuables, le sont avec furie, acharnement et rage. Ils exaltent leurs tics, leurs qualités, leurs vertus, leurs ridicules et leur méchanceté ; ils se confessent avec une abondance d'indications, une franchise d'aveux, qui frappent et amusent les plus inattentifs lecteurs, qui compromettent parfois l'effet d'effroi que devraient produire les traîtres, féroces vraiment avec trop d'abandon, qui font verser la vertu des héros et des héroïnes tantôt dans une benoîterie stupide, tantôt dans trop d'humilité. Mais cette manifestation excessive même fait valoir merveilleusement le ridicule, la fantaisie, l'étrange et risible bizarrerie des personnages comiques qui traversent les livres de Dickens avec de si amusants visages et de si drôles de bonnes âmes, vieux messieurs pléthoriques et coléreux, grandes dames prétentieusement pincées, aigres vieilles filles, maris intimidés, prestigieux bohèmes, et ces inénarrables ivrognes, flambant d'alcool, la langue pendante, les yeux blancs sur leurs bajoues violettes, et qui conservent imperturbablement leur décorum de gentlemen après les pires ribotes. Outrés encore dans leur étrangeté, le vague qui les entoure, les inquiétantes suppositions qu'ils donnent à concevoir, ces per-

sonnages de mystère à peine esquissés qui figurent dans les derniers livres du romancier et qui joignent cependant à tout l'étonnement qu'ils causent une complexité et une vérité profondes, comme sont vrais également, malgré tous leur débordants ridicules, les personnages comiques qui satirisent et montrent à merveille en un énorme grossissement les travers, quelquefois les vices, le plus souvent les innocentes manies qu'il est facile d'observer en tout lieu et qui frappent quiconque a quelque peu voyagé en Angleterre.

Tous ces traits, la simplicité, la permanence, la puérilité de nature, l'outrance du dessin, la vérité de la charge qui distinguent les personnages de Dickens, caractérisent également au plus haut degré les scènes où le récit de leurs actions, la reproduction de leurs conversations, la description des lieux où ils se trouvent, s'unissent pour constituer les épisodes par lesquels l'action chez Dickens s'achemine au dénouement avec les détours les plus longs et les plus invraisemblables. Tantôt presque entièrement dialogués à la façon de scènes de comédies, tantôt contés mais avec toute l'ardeur de parti pris que Dickens met dans ses récits, tantôt encore esquissés en termes si vagues qu'on a peine à comprendre et que le mystère du sujet se double du mystère de la manière, les chapitres divers de l'œuvre du romancier ne contribuent guère au progrès du récit, s'y rattachent plutôt qu'ils ne le constituent, sont enfin outrés et poussés à bout, développés sans mesure, et cependant vrais de la vérité particulière de la charge. On peut pui-

ser à pleines mains dans son œuvre la plus rassise, dans *David Copperfield.* C'est le petit David envoyé en pension à Londres, dînant tout seul à l'auberge de Yarmouth, se laissant enlever par le garçon, d'une si amusante façon, le contenu de presque tous les plats, et passant ensuite aux yeux de l'hôtesse pour un petit misérable suspect de boulimie ; c'est encore, quand il devient étudiant en droit, l'episode de la location de son premier appartement de garçon, ses rapports timorés avec sa trop sensible hôtesse, et le récit du mémorable dîner où M. Micawber, à l'instigation de sa femme, prend la résolution de jeter le gant à la société, la sommant de lui donner une position digne de ses talents. Dans *Dombey et fils*, la scène où le capitaine Cuttle fait, avec sa joyeuse indiscrétion, les plus compromettantes confidences au perfide Carker, est à rapprocher du joyeux et bizarre quiproquo qui met aux prises l'onctueux Pecksniff et la digne Mme Gamp, l'une croyant avec les voisines qu'on l'appelle auprès d'une femme en couches et qu'elle s'adresse à l'heureux père, tandis que son interlocuteur réclame au contraire ses services pour être de garde auprès d'un mort. Dans tous ces incidents, la scène est faite pour la scène même, pour ce qu'elle donne à rire, et le comique y est poussé aux limites qui au théâtre font dégénérer la comédie en farce. Pas un mot qui ne soit plus à l'adresse du lecteur que des personnes en présence, et il en est de même de tous ces tableaux du grand monde, ces extraordinaires dîners de cérémonie où de vieux roquentins élimés ou d'énormes apoplec-

tiques échangent avec leurs voisines en turban des propos si prétentieusement vides. Toujours Dickens reste l'artiste outrancier, partial et borné que nous avons appris à connaître et qui se plaît autant à accentuer le comique et la satire de ses pages dialoguées que le mystère et la terreur de celles où, usant d'indications descriptives disconnexes, il accumule sur certains incidents les ténèbres et le vague, conservant malgré tout une vérité dans l'excès, un air de réalité dans le fantaisiste, qui n'est pas le trait le moins curieux de cet art singulièrement complexe.

Dickens est incontestablement un réaliste, d'une espèce particulière, il est vrai, et bien qu'il s'emploie davantage à déformer la réalité qu'à la reproduire. Dans ses descriptions, dans ses personnages, dans ses scènes, l'effort à imiter la nature, à imaginer vrai, à se rappeler de précises observations, est évident; il est contenu par certaines incapacités natives, par des préjugés acquis, mais le romancier anglais n'en possède pas moins une marque qui le distingue nettement de tous les artistes idéalistes, dans ses préférences pour ces laideurs, ces vulgarités, ces irrégularités du réel, que ceux-ci s'empressent d'effacer, par le travail de sélection qui les caractérise. Dickens était porté à reproduire tout l'existant; il a commencé, d'abord comme tous ses congénères, par prendre ce qu'il est convenu que l'on dédaigne; il s'en est tenu là, et dans toute son œuvre on aurait peine à trouver un grand homme ou une femme séduisante, ou simplement des gens bien élevés. Son domaine est

circonscrit au grotesque, au malfaisant, au mystérieux, et ce qu'il s'attache à représenter, il ne peut s'empêcher de le modifier de mille manières dont nous venons d'étudier les principales, qui sont celles d'un humoriste, qui sont celles encore d'un caricaturiste.

Que l'on consulte non les anciens dessinateurs anglais de ce genre, Hogarth, Krukshank, le gracieux et licencieux Newton, chez lesquels un élément marqué de sensualité ordurière obscurcit la ressemblance, mais plus près de nous, à une époque plus pudibonde, les croquis amusants et incorrects que Leech a prodigués au *Punch* de 1840 à 1860 ; mieux encore que l'on consulte une bonne collection de ce grand artiste, notre Daumier ou encore, plus près de nous, les toiles souvent amères et comiques d'un peintre, M. Raffaëlli, qui touche volontiers à la satire sociale, avec un singulier talent à faire entrevoir d'infinies complexités d'âmes sous de frustes visages patiemment fouillés ; on verra qu'abstraction faite des tendances plus haineuses en France qu'en Angleterre, les procédés de ces hommes et ceux de Dickens sont essentiellement les mêmes. Le caricaturiste est un créateur et un déformateur particulier de personnages et de scènes. Il doit faire vrai ; la moitié de son mérite — et chez Daumier cela touche au génie — consiste dans la justesse de l'observation, l'exactitude de la silhouette, la précision de la satire, la vie surprise par le dessin sommaire, de façon que le spectateur ne puisse douter un instant qu'on lui montre un être réel, observé dans son aspect, analysé dans son carac-

tère. D'autre part, pour que l'image soit une caricature, il faut qu'elle éveille par elle-même le sentiment de dérision ou d'aversion que l'artiste désire susciter, souvent à propos de gens qui ne sont ni ridicules, ni haïssables; il faut donc que la représentation de ces gens qui doit être véridique, soit en même temps déformée, de telle sorte qu'elle force par elle-même à formuler le jugement que l'artiste entend suggérer. Celui-ci doit donc intervenir lui-même, par sa propre impression, parce que son tempérament le porte à changer dans l'image, entre celle-ci et le spectateur. Ses dessins seront simples et typiques, car la charge qu'il fera de ses personnages est plus importante que leur représentation minutieuse, parce qu'il a pour tâche non de faire connaître des caractères compliqués, mais de faire rire de quelques travers faciles à comprendre. Ses personnages seront permanents ; ils n'apparaissent qu'en ce qu'ils ont de comique, et, quelle que soit la situation dans laquelle ils sont placés, ce comique peut rester le même et efficace. Dans Daumier, Robert-Macaire conserve la même physionomie insolemment louche à travers la série ; ses bourgeois et ses Mme Coquardeau restent perpétuellement aigres, stupides et plats, et Gavarni n'en use pas autrement pour son Thomas Vireloque, ni Grévin pour son Taupin. Ses personnages seront nécessairement puérils et laids, car on ne saurait satiriser ce qui est grand, et le beau ne fait guère rire; aussi quand Daumier pénètre dans les bains publics pour dames, au lieu des gracieuses nageuses qu'il aurait pu y trouver, il y met contre toute vérité

d'affreuses portières et de ballonnantes maritornes ; quant à l'apogée de son talent, dans ses merveilleux *Croquis dramatiques* dont le dessin vaut celui des maîtres, il aborde l'actrice, c'est encore pour la vieillir, l'enlaidir et la ridiculiser. C'est qu'il faut à toute force, et même contre la vraisemblance, que le spectateur ne puisse se tromper sur l'impression qu'on veut lui causer, et quand Gavarni et Grévin manquent à cette règle du grotesque forcé, c'est qu'ils deviennent peintres de mœurs et cessent d'être de véritables caricaturistes. Ceux-ci ont pour premier devoir d'outrer de telle sorte les déformations ridicules qu'ils s'imposent de trouver que le jugement du spectateur ne puisse s'y tromper. Quand Daumier veut faire rire des villégiatures dominicales des bourgeois, les environs de Paris prennent dans ses lithographies des airs de Sahara. Ses enfants sont tous de monstrueux hydrocéphales, ses portières et ses gardes-malades d'effrayantes mégères; ses gardes nationaux, ses avocats, ses hommes politiques oscillent entre la stupidité et la coquinerie, et quand ces personnages s'abouchent, ils le font en des termes et avec des attitudes qui ne peuvent aboutir qu'à des horions ou à de réciproques et dangereuses stupéfactions.

Que l'on étende l'emploi de ces procédés du ridicule au comique bienveillant, au pathétique et au mystérieux, que l'on conçoive un écrivain qui, dans ces trois sortes d'émotions, ne peut faire une description, poser un personnage, développer une scène, sans intervenir et marquer directement l'impression qu'il veut en faire ressentir, on aura la

définition de l'art de Dickens, qui n'est en somme que l'exagération du procédé fondamental de tout art, l'excès de la vision et de la représentation personnelles.

III

Nous connaissons maintenant ce qui caractérise l'art de Dickens dans les diverses parties de son œuvre. Nous sommes en présence d'un auteur explicite et outrancier, qui charge ses phrases de verve, qui se lance sans cesse à développer abondamment n'importe quelle idée, qui, usant tantôt d'indications descriptives ordinaires, plus souvent d'indications descriptives disconnexes, le plus souvent d'un dialogue merveilleusement nuancé, dessine ses personnages en charges outrées ; il les conçoit permanents dans leurs attitudes grotesques ou menaçantes, n'en compose que de fort simples, de puérils, de difformes et, malgré le mystère, la terreur, la bizarrerie, les ridicules dont il les doue, n'en imagine guère que de réels et de vrais, de cette vérité particulière des caricatures et des satires. Dans la description des lieux où ils se meuvent, l'écrivain ne tâche qu'à rendre aussi clairement que dans la délinéation de leur caractère, quelque impression sentimentale, une manière de voir, une suggestion morale ; dans les scènes où il les met en présence, il ne tend qu'à exagérer encore la saillie de leur tempérament, tout en accusant le sens et la tendance propres de l'épisode même, qui,

grossi sans mesure, infléchit brusquement toute la marche du récit au gré du goût de l'auteur plus soucieux d'incidents intéressants que de l'équilibre et du progrès de l'œuvre. Les effets que peuvent produire des livres de cette sorte qui ont pour caractéristique l'outrance dans l'expression des mille émotions du romancier, les sentiments auxquels il fait appel chez ses lecteurs, ne sauraient être difficiles à démêler.

L'œuvre de Dickens est double : de teneur plus étendue que celle des caricaturistes à laquelle nous l'avons comparée et qui est bornée au rire méprisant ou à l'ironique retour sur soi, elle comprend la gamme de sentiments qui va de l'amusement bienveillant à la dérision indignée, à la haine, à la terreur, de la bienveillance humoristique encore à la pitié, à la pure sympathie, et qui n'excède guère ainsi le domaine des émotions d'approbation ou de désapprobation. L'œuvre de Dickens n'étant pas, par excellence, une œuvre de réalisme descriptif, mais bien une déformation émue du spectacle social, formule un jugement sur ce qui est aimable ou détestable dans le monde, aboutit à fonder une sorte de morale pratique qu'il sera intéressant de connaître, qui n'est ni la morale de ce temps, ni celle du pays où Dickens est né, et qui donnera des lumières complètes sur ses inclinations et son idéal.

Les livres de Dickens, quelque peine qu'on ait à le comprendre à notre époque de littérature morose, sont amusants et sont faits pour amuser. Le romancier a débuté, dans les *Aventures de M. Pick-*

wick, par une épopée caricaturale et drôlatique ; depuis, l'humour, la gaité communicative et innocente qui fait le fond de ce récit, un des meilleurs, n'a manqué dans aucune des œuvres suivantes. L'excellent, naïf et docte président du Pickwick-Club, ses honorables acolytes, sujets malheureusement à tant de faiblesses humaines, Tupman, Snowgrass Winkle, sont de merveilleuses créations comiques ; on ne cesse de sourire de leurs aventures, de celles qu'introduisent le postillon Weller et son célèbre fils, ou ce maigre et délié imposteur, M. Jingle, flanqué de son sanctimonieux valet, que le jeune Sam vienne témoigner avec le tact le plus exquis dans le procès en rupture de promesse de mariage que Mme Bardell intente au trop galant M. Pickwick, qu'il écrase de son impudence une chambrée de guindés valets de chambre à Bath, ou qu'il entreprenne de détruire le prestige du bizarre puritain qui a su gagner le cœur de Mme Weller et s'installer à demeure dans son auberge, l'amusement est constant, vif et franc, sans dérision ni amertume. Ailleurs, dans *Nicolas Nickleby*, ce sont les bavardages et la vaniteuse coquetterie de la crédule, sensible et rétive Mme Nickleby. *Dombey et fils* a les grands éclats de voix du capitaine Cuttle. *Martin Chuzzlewitt*, les soliloques de MM. Gamp et les scènes de mœurs yankees. La grandiloquence, les sauts d'humeur et la dignité constante de M. Micawber, les conflits de miss Betsy Trotwood avec les ân ers qui traversent la pelouse en face de sa maison, les capitulations successives de David devant sa tyrannique logeuse, font la gaité de

David Copperfield. Même les livres plus sombres de la dernière période, *les Temps difficiles, les Grandes Espérances,* l'*Ami commun*, ne sont pas entièrement dénués de ce comique sans fiel, de cette veine de drôlerie innocente et fine, de ce *fun*, comme disent les Anglais, qui a fait assurément beaucoup pour le grand succès populaire des livres de Dickens

La raillerie n'est pas toujours aussi bénigne chez ce romancier, et souvent il emploie la caricature à son but propre, à tourner en dérision les choses qui l'indignent. Que l'on prenne dans *Ollivier Twist* la massive et redoutable figure du bedeau qui régit avec une si épaisse et stupide cruauté l'hospice de la commune, que l'on observe sa gaîté, sa panse, sa carrure de majordome et de geôlier, sa grosse nature sans pitié, la satire paraîtra violente et elle a porté de grands coups à l'institution même du *workhouse.* Rien de plus odieux que le Carker de *Dombey et fils*, de plus fortement ridiculisés que les soi-disant gens du monde qui remplissent les salons du grand négociant, et que Dickens s'attache sans cesse à représenter comme des êtres aussi imbéciles, avides et prétentieux, que secs et méchants. Le type de l'hypocrite est peint en M. Pescknitf avec une haine vengeresse. Le fabricant et le député des *Temps difficiles*, M. Bounderby et Thomas Gradgrind, sont d'insignes caricatures de l'esprit de positivisme, de la grossièreté de cœur des gens pratiques. Ailleurs Dickens livre à la risée les bureaucrates, ailleurs les magistrats et les hommes de loi, ailleurs encore les avares, et quand il se met ainsi à flagelter quelque vice ou quelque institution,

il y procède avec l'injustice, la partialité haineuse, l'aversion sans compromis d'un homme qui a les affections et les inimitiés vigoureuses, irréfléchies et franches d'un satiriste.

Ces caricatures sont parfois poussées au monstrueux, et c'est alors l'aversion épouvantée, l'horreur et la terreur que font naître les types et les scènes que Dickens s'applique ainsi à pousser au noir. Tel est dans *Ollivier Twist* l'affreux personnage de Bill Sykes, le voleur colère, brutal et stupide qui, dans un effrayant accès de rage, assomme sa maîtresse à coups de crosse de pistolet sur la figure et fuit, harcelé de remords, dans la campagne déserte jusqu'à ce que, abandonné même de son chien, il revienne à son taudis, hanté de l'atroce hallucination des yeux rompus de sa victime, et que, poursuivi par la police, il se laisse choir du toit où il s'était réfugié, le cou pris dans la corde dont il voulait s'aider pour descendre. Faits avec une outrance égale sont les épisodes où Dombey s'attache à manifester à sa fille qu'il déteste un intraitable orgueil et la sécheresse de son cœur. *Barnabé Rudge* a le spectacle de l'effroyable assaut que donne la populace orangiste contre la prison centrale de Londres, la nuit, à la lueur des torches et des incendies, quand dans les ruisseaux bleus flambants d'eau-de-vie, des amas d'hommes et de femmes brûlent lentement en cuvant leur ivresse. Dans la *Petite Dorrit* ce sont les insultantes allées et venues du cadavre du banquier M. Merdle qui la veille de sa faillite, est allé s'ouvrir les veines dans une baignoire de bains publics où son corps blanc

et moite est étalé au milieu des caillots. Toutes ces scènes sinistres et odieuses dont il serait facile de grossir le nombre, touchent à l'horrible, dépassent presque la satire et montrent jusqu'où Dickens osait aller dans l'expression de sa haine et dans l'évocation audacieuse de celle d'autrui.

Franchissant ces sentiments que caractérise encore un élément marqué de mépris, Dickens, dans les œuvres de la dernière période et dans certaines parties de ses autres livres, s'est élevé parfois à l'une des émotions esthétiques les plus puissantes, la terreur pure, cette étrange sensation de peur, de respect, de muet recul, que donne l'obscur, le tacite, l'inconnu, tout ce qui se voile d'ombre et s'enveloppe de silence. Usant de cet art sobre et puissant des indications disconnexes que nous avons appris à connaître, employant quelque solennité de ton, s'abandonnant à tout le morose d'une imagination qui s'était lassée de trop d'humour, Dickens composa dans les *Grandes Espérances*, dans l'*Ami commun*, le *Mystère d'Edwin Drood*, dans certaines parties de *Dombey et fils*, de la *Petite Dorrit*, quelques épisodes d'une sinistre beauté, puissamment écrits, et dans lesquels, par aventure, il atteignit du même coup la force d'un réalisme presque profond, et l'intérêt intense du fantastique. Ce sont les scènes de crépuscule, où les pêcheurs de cadavres de la basse Tamise vont à leur lugubre besogne sur la rivière stagnante et plombée, les courts propos qu'ils échangent dans les petites auberges fangeuses du bord, la sombre maison où ils déposent leur trouvaille et cette expé-

dition nocturne dans laquelle l'un d'eux se noie, le cou étrangement pris dans un cordage flottant. C'est ailleurs, la poursuite d'un forçat évadé des pontons et que l'on cherche à la lueur saignante des torches, par les marais de la côte pleins de brumes et de flaques, la fuite lointaine d'un de ces criminels, qui revient malgré le péril, enrichi, cauteleux, redoutable, endurci, pris d'affection pour l'enfant qui lui a montré autrefois quelque compassion, auquel il conte rudement sa vie, qui s'éloigne de lui avec horreur, qui s'emploie à le faire repartir par une nuit lugubre et une matinée blême, sur la rivière grise où le guettent les policiers. Que l'on joigne à ces livres le fantastique plus grossier des *Contes de Noël*, l'étrangeté parfois puissante de certaines nouvelles, comme ce *Hunted down* (Chassé à mort), où l'on finit par traquer un être sombre et farouche appliqué à tuer lentement les parents qu'il a d'abord fait s'assurer; que l'on prenne encore l'effrayant suicide de Nicolas Nickleby et les réflexions mortelles qui le hantent quand, revenant le soir dans la noire maison où il a décidé de se rendre, il longe le mur du cimetière abandonné qui l'avoisine ; les scènes où cette percluse, fière et bigote négociante, Mme Clennam, languit morosement, toute vêtue de noir, dans un fauteuil à oreillettes, si semblable à un cercueil, autour duquel tourne la vieille Affery avec ses airs de somnambule effarée ; on aura un ensemble de récits terrifiants où Dickens ne touche plus que respectueusement aux vices qu'il déteste et où il parvient presque à créer les êtres com-

plexes et réels, fantomatiques sans doute et entourés de mystère, mais recélant dans leur esprit, que l'auteur laisse deviner sans l'analyser, ces profondeurs et ces crises contradictoires qui constituent l'homme véritable.

L'analyse pure, encore une fois, n'est jamais le fait de Dickens. S'il parvient à mettre debout quelque être portant les stigmates composites de la vie, c'est par surcroît et par à-côté de l'émotion qu'il lui inspire. L'effroi le lui a permis ; plus rarement c'est la pitié qui l'inspire, comme pour cette bizarre et excessive jeune femme, la Louise des *Temps difficiles*, qui s'échappe si violemment de la dure éducation de chiffres et de faits, de brutal égoïsme et de froid détachement dans laquelle l'enserraient son père et son mari, pour sentir sourdre en elle la révolte des sentiments cordiaux. A un degré de complexité moindre, on trouve à citer certains types de fous et d'enfants, l'excellent M. Dick de *David Copperfield;* Smike, l'idiot de *Nicolas Nickleby*, qui représentent la bonté des créatures inintelligentes selon le monde, ce pauvre enfant malade de gens riches, le petit Paul de *Dombey*, qui, avec une âme vieille de moribond, porte à sa sœur un exclusif attachement dont son père est si douloureusement jaloux. Mais d'habitude la faveur se traduit chez Dickens en formes bien plus ternes que la haine. Il ne réussit à provoquer chez ses lecteurs aucune part de l'admiration qu'il ressent pour ses vertueux héros et ses gracieuses héroïnes ; les personnages et les scènes où on le sent animé d'indulgence et de plaisir ne sont artistiquement

efficaces que quand il met à les décrire quelque malice et quelque douceur, usant ainsi de ce mélange de gaîté et d'attendrissement qui est à proprement parler l'humour, tel que Stern et Lamb en ont donné de célèbres exemples. Dickens les égale en cet épisode des *Aventures* où M. Pickwick se résigne à se laisser enfermer dans la prison pour dettes afin de ne pas payer une indemnité à laquelle il se sent injustement condamné, et quand, avec un attachement bouffon, Samuel Weller se fait incarcérer avec son maître à la requête de son vieux coquin de père. Dans *Nicolas Nickleby*, le vieux commis Newman Noggs est assurément ridicule, sans qu'on oublie jamais qu'en cet être bizarre on a affaire à quelqu'un de bon et d'honnête. Il n'est pas, dans *Olivier Twist*, jusqu'aux apprentis voleurs qui ne surprennent quelque sympathie, et l'on garde affection, tout en riant, au doux Tom Pinch de *Chuzzlewitt*, au forgeron Joe des *Grandes Espérances*, qui se laisse si aigrement morigéner par sa hargneuse moitié.

Dickens n'est supérieur que quand il reste, comme le lui commande son talent, tout de premier jet et d'emportement, l'artiste caricatural et partial qui déforme violemment tout ce qu'il entreprend de décrire, et qui sait nous montrer les choses et les gens, mais les montrer comiques, haïssables, monstrueux, mystérieux, humoristiques, dignes de pitié ; qui, essentiellement subjectif et passionné, ne peut évoquer ni une scène ni un personnage sans les figurer de telle sorte qu'on les connaisse moins qu'on n'apprend à les juger.

L'art de Dickens est en effet un art moral, et c'est en vertu de règles précises, d'une vue arrêtée sur le monde, qu'il délivre le blâme et l'éloge. Ce qui lui importe à savoir, c'est si les hommes et les institutions sont nuisibles ou inoffensifs, et cela non tout compte fait, mais dans l'occasion même où il les considère. Que les gens soient sans éducation, sans capacités, sans caractère, ridicules, stupides, laids, faibles d'âme et de corps, bas, écervelés et totalement nuls, Dickens les aimera ; pourvu qu'ils ne fassent souffrir personne directement dans leur carrière inutile ou ignoble, le romancier leur réservera ses sympathies, badinera avec eux, les fera plaisants ou amusants et donnera sans cesse ces humbles en exemple ; il sourit à leurs manies, les prend sous sa protection spéciale et grossit encore leurs rangs de quelques couples de braves idiots et de vertueux aliénés. A l'autre bout au contraire de la hiérarchie sociale, les riches, les hommes de professions libérales, la classe gouvernante, les gens de négoce, tous ceux qui, animés d'un égoïsme vivace, de quelque avidité d'argent ou de pouvoir, ou en vertu de leur situation acquise, se sont placés au sommet de la nation et pèsent de leurs poids sur la masse des misérables, les offensent de leur insolence et les oppriment de leur dureté, — paraissent à Dickens, haïssables, pervers et dignes de blâme ; leurs institutions sont condamnables ; on torture les enfants dans les écoles ; on a tort d'enfermer les criminels dans les prisons ; les tribunaux sont faits pour pressurer les plaideurs, les parlements pour pé-

rorer d'inutiles bavardages, les ministères pour perdre l'argent et compromettre les intérêts de la nation, les hospices pour maltraiter les malheureux, les banques pour voler, les salons pour échanger de niais propos avec de ridicules cérémonies. Ce sont là des rouages inutiles et mauvais; ils ne servent en rien à soulager les infortunes de la foule des misérables, dont les maux s'aigrissent encore par suite de la dureté de cœur qu'engendrent chez les riches et les puissants leur situation même, et leur avidité de richesse et de pouvoir.

Hors l'aspect que le monde présente à la pitié irréfléchie, Dickens n'y trouve rien qui l'émeuve. Tous les spectacles qu'il fournit à la sensualité et à l'intelligence pures, sont exclus de son intérêt. L'inanimé et l'irresponsable, la nature, les cieux et la mer, les drames changeants que jouent en ce théâtre la lumière, les nuages et la nuit, n'ont pas d'attrait pour lui. Il ne pénètre pas non plus la violente beauté des passions, la profondeur des âmes, les grands élans de l'ambition, de la luxure, de l'amour, de la colère, les sourds conflits des idées et des sentiments, des convictions et des actes qu'impose la vie. Il n'admire ni la force de l'esprit qu'il ne comprend pas, ni la force de la volonté, la belle dureté de caractère, l'invincible ténacité de desseins dont ses compatriotes eussent dû cependant lui présenter d'impérieux exemples. Par un manque de sérieux, une timidité pudibonde, plus native qu'acquise et dans laquelle il eut la faiblesse de se laisser confirmer par l'opinion publique, l'écrivain anglais n'osa même essayer l'application

de sa morale d'innocence à cette pierre de touche de toute éthique, les relations entre les deux sexes. Ses peintures de passion ne décrivent l'amour qu'en termes tout à fait vagues et, bien que son livre de notes, publié dans la *Vie* de J. Forster, contienne de nombreuses mais bien romanesques notes sur la prostitution (« la prostituée qui tente d'autres filles à partager sa honte; la prostituée qui ne veut pas se laisser approcher d'un certain jeune homme, qui est celui précisément qu'elle aime »), jamais l'écrivain ne s'est risqué à aborder ce terrible sujet.

Ces développements nécessaires n'y eussent rien changé. La morale de Dickens élaborée en système ou réduite à ce que l'auteur l'a faite, à quelques aspirations vers un état de bonté et de simplicité inoffensives, à quelques condamnations précipitées de ce qu'il y a de dur dans l'homme et la société, est fausse et inutile comme toutes celles qui sont issues de vœux, d'un idéal, de plus de générosité que d'expérience. Les prescriptions qui n'ont pas été puisées de l'homme même, de tous ses penchants, de la connaissance obscure du bien de son espèce, mais qui proviennent d'un élan passionné et pressant vers le parfait, d'un acte d'aveugle et d'exigeant amour, ont l'inefficacité des lois trop rigoureuses, commandent aux hommes d'excessifs devoirs, quelque retranchement essentiel de leur nature, auquel ils ne se résoudront jamais.

Les préceptes religieux qui sont généralement de cet ordre ont pu prendre l'imagination, modifier nos spéculations, inspirer même des actes antinaturels; ils n'ont jamais dicté de conduite ni

réformé de peuple, et la permanence des grands traits de la nature humaine, dans tous les âges et dans toutes les contrées, est garante de cette impuissance des morales édictées. Si les caractères ont quelque peu varié de l'état sauvage au nôtre, c'est surtout grâce aux mobiles que les religions dédaignent : l'orgueil, l'amour de la vie, l'amour des jouissances, l'amour sensuel même, l'intérêt, l'égoïsme individuel, l'égoïsme patriotique ; et dans ce lent travail de formation de lui-même, auquel l'ont si peu aidé ses prêtres, l'homme, en paraissant et en croyant les écouter, ne s'est défait que de ce qui lui nuisait, et n'a recherché qu'une somme supérieure de bonheur, se pliant mieux à la vie naturelle et sociale et suivant ces commandements véritables, que personne ne lui formulait, mais que les climats, la chasse, la guerre, ses sens, toute sa chair, lui ont impérieusement imposés.

Si ces conceptions sont vraies, on voit combien est oiseuse et mal posée la question de la morale en art. Une œuvre d'art ne saurait proclamer de morale, dans le sens usuel de ce mot, parce que le fait seul de proclamer une morale, d'en révéler une que l'on ne connaisse pas de date immémoriale, équivaut à exprimer sur la vie des vues erronées, partielles, nuisibles. La tentative même, l'effort qu'il faut faire pour persuader ces imaginaires préceptes, en démontre la fausseté ; car la vraie morale est obéie sans conteste et tacitement. De même que notre conduite réelle résulte silencieusement de la vie même et nous est

tracée, sans que nous le sachions, en dépit de nos convictions et de nos professions de foi, par tout ce dont nous sommes inéluctablement circonvenus, la morale des œuvres d'art doit être sous-entendue et évidente, découler, inexprimée et pourtant persuasive, des spectacles même qu'elle nous présente. Les œuvres d'art sont l'image apaisée de la vie. Elles nous en reproduisent les puissantes émotions par une représentation fictive, dont la douleur et la crainte égoïste seules sont exclues ou plutôt transmuées en un doux et lent frémissement de lointaine anxiété, tandis que s'exaltent par contre ce que le monde contient de grand, d'intense, d'embrasé. Le seul principe qui puisse dériver de ce résumé essentiel de tout l'être, est le même que celui qui découle de la réalité brute qui meut toute matière, qui attise toute vie, et que commence à déduire de l'ensemble dont il est l'âme, la philosophie naturaliste en posant la vertu de toute expansion et la peine de toute contraction, l'identité fondamentale de la force et de la bonté.

IV

L'œuvre qui est ainsi moralisante, qui juge, approuve et désapprouve, en vertu de considérations purement sentimentales, la société et les hommes, qui tantôt les dépeint en caricatures outrées, comiques ou monstrueuses, tantôt en indications

disconnexes et mystérieuses, qui jamais ne les analyse et ne les donne à connaître, pas plus qu'elle ne décrit les lieux, ne ménage les développements humoristiques et personnels, les indications au lecteur, les exubérances, les prosopopées, les partis pris du style, qui procède par épisodes au gré d'une composition singulièrement lâche et mal faite, révèle chez l'écrivain que nous étudions une organisation mentale nettement accusée, simple et une, assez rare chez les hommes de lettres, fréquente au contraire chez les hommes ordinaires, chez les hommes d'action et qu'il sera intéressant d'étudier en un exemplaire parfait.

Dickens avait essentiellement une nature affective, sentimentale, émotionnelle, c'est-à-dire que chez lui, plus qu'en d'autres, les impressions que ses sens recevaient du monde intérieur, les images générales, les idées qu'il s'en formait, étaient toutes accompagnées de vives sensations d'agrément ou de peine, qu'ainsi elles se transformaient presque immédiatement en sentiments, en émotions, et que celles-ci enfin, étant non pas de source intellectuelle, comme par exemple l'exaltation d'un géomètre à la vue d'une belle démonstration, mais de source sentimentale, étaient presque purement bornées à l'affection et à l'aversion simples. Si l'on tient exactement compte de ces définitions, on pourra en déduire presque tous les caractères de l'art de l'écrivain anglais, et l'organisation mentale qui lui sera ainsi reconnue appartenir, sera une organisation générique qui pourra servir à déterminer d'autres tempéraments analogues au sien, et qui donnera

même, par réciproque, quelques lumières sur l'action de l'émotion chez l'homme.

Tout d'abord, cela est bien connu des psychologues modernes, l'émotion, la sensibilité, sont les antécédents indispensables des actes ; ils le sont particulièrement de toutes les manifestations extérieures de l'individu, des contractions de sa physionomie, de ses gestes, de sa parole. Un homme ému, un homme habituellement ému, gesticule violemment, s'agite, se répand en injures, en prières, en acclamations, et cela est si violent que souvent il parle comme en rêve, il ne sait plus ce qu'il dit. Aussi le style d'un littérateur affectif sera exubérant, grandiloque, tout de premier jet et d'inspiration, tourmenté, sans mesure, sans grâce ; cet auteur se lancera à propos de n'importe quel sujet en infinis développements, et comme c'est son sentiment qui le fait écrire et qu'au moment où il écrit, ce sentiment d'aversion, de bienveillance, de raillerie, constitue son moi tout entier, cet auteur parlera surtout de lui-même et de ce qui l'agite toutes les fois qu'aucune raison supérieure ne l'empêche. On sait si Dickens se prive de consacrer de longs passages aux commentaires personnels introduits à propos ou hors de propos dans la trame de son récit, comment son style est trépidant et empanaché, comment, même dans la narration pure, dans le dialogue, la description, il trouve moyen de marquer sans cesse ce qu'il pense de ce qu'il raconte.

C'est qu'en effet ce qu'il pense, ce sont déjà presque des sentiments. Dans le définitif chapitre

que M. Herbert Spencer (*Principes de psychologie*) a consacré à ce phénomène mental, il est exposé que fondamentalement un sentiment diffère d'une perception, d'une connaissance, d'une idée, en ce qu'il dérive des choses une impression immédiate et continue, non la notion de leurs rapports avec le reste des êtres, non une notion classificatrice, un jugement, mais une pure sensation pendant laquelle l'objet seul apparaît dans la conscience, la flatte ou la heurte selon qu'il lui est bienfaisant ou malfaisant. Aussi un être affectif ne peut-il avoir du monde extérieur qu'une connaissance toute personnelle, subjective, et qui lui indique simplement si certaine partie lui en plait ou non ; s'il est amené à décrire quelque spectacle, il pourra seulement non pas l'analyser et susciter dans d'autres esprits l'image qu'il en aura conçu, mais s'étendre sur l'agrément ou le déplaisir qu'il en aura ressenti. Ce sera la description humoristique par opposition à la description réaliste, et on se rappelle à quelle exclusion Dickens a constamment pratiqué la première.

Pour la démonstration d'un caractère, d'une physionomie, pour les procédés de personation d'un auteur, cette tendance affective aura des effets plus marqués encore. De même qu'un auteur de cette espèce ne peut avoir du monde qu'une connaissance incomplète et partiale, il ne verra des hommes que certains gros côtés extérieurs et les verra déformés, enlaidis ou embellis, selon qu'à première vue ils lui plaisent ou déplaisent, dans l'immédiat retour que l'homme sentimental exécute

après chaque regard jeté au dehors. Quand il lui faudra donc représenter ses semblables, il les décrira par leurs gros côtés, des tics, des grimaces, des paroles, et outrera immanquablement ce par quoi ils l'ont attiré ou repoussé, s'arrangeant d'ailleurs de façon qu'on ne puisse se tromper sur le jugement que l'auteur porte sur eux et qu'ainsi le lecteur s'en forme une opinion aussitôt qu'il les aperçoit. Ce sera de l'art caricatural, et c'est l'art de Dickens dans la plupart des livres dans lesquels, on sait avec quelle outrance, il déverse sans cesse le ridicule, l'aversion, la haine, la faveur, la bienveillance sur les personnages qui les peuplent.

Sur le tard, une modification paraît s'être produite chez le romancier anglais dans le mode de sa connaissance des hommes. De la *Petite Dorrit* aux *Grandes Espérances*, il use de procédés de description nouveaux, d'indications disconnexes, et du même coup il affectionne des personnages à la fois vagues et mystérieux, mais mieux pénétrés et plus visibles. Il est permis de croire en effet que la vision humoristique, émue, violemment partiale, va s'affaiblissant avec l'âge ; l'être affectif en vient peu à peu à se lasser et à se refroidir : il découvre lentement le monde tel qu'il est, hors de lui ; mais il le découvre graduellement, par côtés divers, partiellement, et l'éparpillement même de ses sensations le fait verser facilement dans l'étonnement, dans la terreur, dans une vue des choses pareille à celle de l'enfant et du poète. Il pénètre mieux la réalité et simultanément la comprend très complexe, très cachée, surprenante et inquiétante. De

là la curieuse association chez le Dickens de la seconde période, d'un réalisme plus saisissant et d'une tendance plus accusée au mystère. De là en général la vérité relative, caricaturale, de ses plus imparfaites silhouettes A l'encontre en effet de l'idéaliste qui dénature les images mêmes qu'il reçoit du dehors pour les subordonner à la représentation intérieure qu'il s'en fait, l'écrivain affectif déforme, exagère plutôt les propriétés de ces images qui émeuvent sa sensibilité, mais ne les altère pas; en sorte que sa représentation caricaturale, grotesque, monstrueuse même, d'un ensemble social, peut rester vraie en somme dans son ensemble, et que Dickens ou les caricaturistes auxquels nous l'avons représenté sont une sorte particulière de réalistes qui donnent une image singulièrement outrée mais véridique, dans une certaine mesure, de l'Angleterre ou de la France de leur temps.

Que l'on considère en outre qu'en dehors de l'influence qu'une tendance trop vive aux émotions exerce sur les perceptions et sur la connaissance, les sentiments ont eux-mêmes des propriétés précises qui modifient toute l'organisation mentale de celui chez lequel ils prédominent et qui altèrent par conséquent directement cette expression de son individualité qui est l'œuvre d'art. L'émotion, comme nous l'avons dit plus haut, est un état d'âme qui a pour caractéristique non d'être une transition, la sensation rapide d'un rapport, comme les perceptions qui constituent les idées, — mais de rester continu, indivisible, borné au même objet pendant sa

durée, c'est-à-dire un. Un sentiment de colère n'est pas l'examen, la classification, l'analyse de l'être ou de la chose qui cause la colère; c'est exactement et uniquement le sentiment que l'on est en colère; et ce sentiment est si homogène de sa nature, varie si peu de qualité, qu'on peut le comparer, grossièrement, aux états physiques permanents, à une note tenue, ou mieux encore à l'écoulement d'une veine liquide qui peut varier de calibre et d'impulsion, mais non de nature. Il est donc évident, si l'on passe à un ordre de sentiments plus complexes, qu'un écrivain qui aura ressenti, pour quelque personnage de son imagination, une disposition particulière, n'en changera pas; car il n'y aura aucune raison pour qu'elle cesse ou qu'elle se transforme tant que la conception du personnage restera la même, et, en soi, une disposition est un état d'âme un, peu susceptible de nuances; tant que l'on déteste une personne c'est de la même façon, et tant qu'on en chérit une autre c'est de la même façon aussi. De sorte qu'il ne faut point s'étonner qu'un écrivain affectif soit redondant dans les traits de caractère qu'il donne à ses personnages et dans les développements par lesquels il en trahit l'impression. Si Dickens conçoit ses héros comme permanents, s'il leur donne une unité de nature contraire à la vérité, si ses scènes mêmes ne font faire à l'action aucun progrès sensible, c'est que les sentiments qui sont à l'origine de toutes ses inventions sont eux-mêmes uns, indivisibles, sans nuances qualitatives, que l'hypocrisie de M. Pecksniff lui inspire continuellement la même

sorte d'indignation; qu'en présence d'un dîner de cérémonie dans le monde, il éprouve, tout au long du récit qu'il en fait, la même humeur satirique et méprisante.

Pour être sans grande variété qualitative, les émotions n'en sont pas moins changeantes quantitativement. Elles peuvent s'affaiblir et se renforcer, elles ne cessent qu'après avoir atteint le degré d'intensité requis par la circonstance et toléré par la nature de celui qui les éprouve. Or l'écrivain affectif étant de nature émotionnelle, ressent les dispositions imaginaires dans lesquelles il se met, avec une violence extrême; de plus, au moment où il écrit, l'inspiration, l'excitation intérieure le porte; l'occasion commande une sorte de transport. Donc il exagérera tout ce qu'il ressent; il sera à la fois outré et redondant (Bain, *Émotions et volonté*, p. 21) et quand Dickens aura à poser un caractère ou à développer une scène, il le fera avec la verve excessive, l'extrême partialité, le manque de mesure et de vérité qui sont l'un des principaux traits de son art.

Cette sorte de transport et d'affolement que causent les émotions, fait qu'un homme affecté de quelque passion ne peut analyser ce qui se passe en lui et s'il est constamment ou généralement ému, ne parvient jamais à se connaître et à connaître, par induction, ce qui se passe chez autrui (H. Spencer, *Principes de psychologie*, I, p. 516). La pénétration psychologique lui est interdite, et cette vue reçoit une éclatante confirmation de l'impuissance de Dickens à faire vivre ses personnages

autobiographiés, David Copperfield et le petit Pip, ainsi que de la faiblesse générale de ses peintures de caractère.

Enfin l'émotion a pour principale propriété d'annuler la réflexion, la critique, le retour sur soi, c'est-à-dire d'être crue juste et légitime (Bain, *loc. cit.*), c'est-à-dire encore d'être tenue pour infaillible par celui qui l'éprouve. Un homme en colère ne doute pas un instant qu'il n'ait raison d'être ainsi, et s'il doute, c'est qu'il commence à s'apaiser. Un homme généralement affectif est constamment pénétré du bien fondé des dispositions qui l'animent ; il est donc tenté de faire de ses sympathies et de ses antipathies la règle de sa conduite et, s'il est écrivain, s'il a pris l'habitude de communiquer au public ce qui l'émeut, il érigera ses sentiments en règle de morale universellement valable ; il sera moraliste et moraliste sentimental. Dickens n'y a pas manqué et si, chez lui, la tentative et son insuccès sont plus notables que chez d'autres, c'est que le sentiment a plus nui en lui que ce n'est géneralement le cas, à l'intelligence proprement dite, à la formation des idées et à leur association.

Les idées sont chez Dickens rares et faibles. Les sujets de romans qu'il a conçus n'ont presque jamais d'importance générale. Les passions qu'il étudie sont des passions de second ordre et il ne lui est pas venu le désir de s'occuper des grands intérêts et des grands instincts de l'homme. D'autre part la suite même des pensées qu'il a pu avoir est défectueuse. Il ne parvient qu'à grand'peine, en

dépit de la vraisemblance et de la logique, à lier les incidents ; ses plans sont absurdes et, en somme, ses livres sont bien plutôt une suite d'épisodes détachés et développés chacun pour son compte, que des récits bien assemblés. Enfin aucune idée générale n'a eu sur son esprit, pourtant si facile à s'agiter, assez d'ascendant pour l'émouvoir. Les sentiments que Dickens a exprimés dans ses livres ne comprennent pas de sentiments intellectuels, de sentiments systématisés ; il ne s'est pas enthousiasmé pour quelque conception définie, pour la science par exemple, pour la grandeur de la passion, pour le progrès, pour la haine de la civilisation. Les sentiments qui l'ont ému ne sont guère que des nuances de l'aversion et de l'approbation ; ils versent dans la terreur, cet étonnement devant la réalité qui est une des affections de l'inintelligence ; ils poussèrent l'écrivain à quantités d'indignations déraisonnables, le firent se moquer et s'apitoyer, s'indigner et s'effrayer d'une quantité de choses qui n'en valaient pas la peine, l'engagèrent enfin à donner de tout, de la société, des institutions, des caractères, des vertus nécessaires, des actes répréhensibles, un jugement, sans réflexion, tout de premier mouvement, tel qu'en pourrait porter un enfant ou une femme émue.

Tout cela est aisé à distinguer ; il paraît certain que la prédominance des facultés affectives a nui chez l'écrivain anglais au plein développement de l'intelligence, et qu'elles en ont pris, du même coup, quelque futilité puérile. Mais sa carrière et son art y ont gagné une enviable unité. Le senti-

ment bien plus que les idées étant ce qui constitue le caractère, en déterminant les élans de la volonté, les actes, la conduite, Dickens fut exactement dans la vie ce qu'il apparaît dans ses livres. Pas un billet qu'il écrive pour proposer une promenade en commun, pour inviter à dîner, pour expliquer une affaire, qui ne soit conçu en termes rapides, d'un style concité, frémissant de passion, de vitalité, d'exubérante bonne humeur; il y narre à ses correspondants les petits faits qui arrivent chez lui, avec autant de drôlerie et de vivacité qu'il en met dans ses livres; ses pages les plus célèbres ne sont ni meilleures ni autres que la lettre dans laquelle il raconte au pied levé, avec tout l'humour des grandes occasions, le lamentable trépas d'un corbeau familier qu'il tenait à sa villa. La correspondance qui date de son premier voyage en Amérique est aussi amusante, satirique et pleine d'épisodes cocasses parfaitement décrits, que les notes qu'il rapporte et dont il fit un livre. Par contre, ni les merveilleux paysages qu'il dut voir au delà de l'Atlantique ou ailleurs, en Ecosse, dans le pays de Galles, ni les monuments artistiques qu'il visita plus tard en France et en Italie, ni les traits de mœurs réalistes qui durent le frapper, ne lui inspirent de longs commentaires. Ses lettres sont humoristiques, passionnées, joyeuses, émues ou sèches; on aurait peine à y trouver plus de quelques croquis de sites et de mœurs.

Il marchait dans la vie, droit devant lui, avec alacrité et décision, ne réfléchissant jamais longtemps, prêt à tout entreprendre, ne ménageant guère ses

forces, n'usant ni de prudence, ni de patience, ni de longs calculs. Tout le bel accueil qu'on lui a fait de l'autre côté de l'Atlantique ne l'a pas empêché de scandaliser ses hôtes en les rappelant publiquement, dans un banquet, au respect de la propriété littéraire. « Je me parus être haut de douze pieds, » écrit-il à cette occasion. En Angleterre il accomplit sans cesse des exploits de ce genre. A peine a-t-il l'oreille du public qu'il se lance, inconsidérément souvent, dans une lutte acharnée contre tout ce qu'il prenait pour des abus, l'institution pourtant utile des *workhouses*, les mauvaises écoles, la rapacité des gens de loi, l'insolence des bureaucrates, tous les vices et les défauts que nous l'avons vu flageller. Il fut libéral, presque radical dans ses opinions politiques, à une époque où cela était moins commun et moins avantageux qu'aujourd'hui ; il témoigna à plusieurs reprises dans ses discours de peu de vénération pour les institutions monarchiques, de peu de respect pour les classes dirigeantes et le régime parlementaire. Et cependant il ne faudrait pas croire qu'il eut en propre le tempérament combatif, massif et dispos de ses compatriotes. Tout au contraire, il associait à ses courageuses revendications d'écrivain d'étranges timidités pratiques, des inconséquences, une constante agitation nerveuse, des tendances restrictives, qui malgré toutes les sollicitations de sa sensibilité facilement émue, l'empêchèrent toujours de passer des paroles aux actes, le gardèrent de toute excentricité dans sa vie privée, et le défendirent ainsi contre lui-même presque jusqu'à la fin.

Dans un pays où l'on sait se faire gloire d'être un parvenu, il eut singulièrement toute sa vie la honte de sa misérable enfance et le ressentiment de ses débuts pénibles. Né dans une famille de pauvres employés du commissariat de la marine, son père étant le brave homme dépensier, cérémonieux et faible que nous montre M. Micawber, sa mère la femme geignarde, bavarde et sans tête qu'est Mme Nickleby, Charles Dickens fut élevé avec des frères et sœurs qui ne le valaient guère, d'abord à Chatam, au bord de la mer, puis dans une de ces désolantes petites maisons basses qui forment les faubourgs de Londres. Le ménage était pauvre et dissipé; l'enfant n'allait guère à l'école, mais parmi les dernières choses que l'on n'avait ni vendues ni mises en gage, était une petite bibliothèque de romans qu'il lisait avidement, le *Tom Jones* de Fielding, les œuvres de Smollett, le *Vicaire de Wakefield*, *Robinson Crusoé*, *Don Quichotte*, *Gil Blas*, les *Mille et une Nuits*. L'enfant qui était alors chétif et faible, qui avait des goûts studieux, un peu pédants même, bien rares parmi ses compatriotes, se pénétra de tous ces livres; il passa dans sa famille pour un petit prodige et, comme il était habile à retenir les chansons de café-concert qu'on le menait entendre, on l'exhibait souvent aux voisins, juché sur une table et faisant montre de ses talents.

Dickens arriva ainsi à sa dixième année sans trop de malheurs. Mais de grands revers atteignirent alors les siens. Son père, qui avait des dettes, fut emprisonné à la maréchaussée et toute la famille

alla y demeurer avec lui. Quant au petit Charles, on le plaça, à sa grande désolation, dans une fabrique qui faisait la contrefaçon d'une marque de cirage alors fameuse. On lui donnait six shelling par semaine (7 fr. 50) pour empaqueter toute la journée les boîtes de ce produit, en compagnie de quelques pauvres gamins ; et c'est sur cette somme que l'enfant dut vivre, seul, abandonné toute la semaine, logé la nuit chez une vieille qui ne prenait aucun soin de lui, et achetant lui-même ses maigres repas chez les vendeurs de pouddings et les charcutiers de son quartier. Ce fut là une mauvaise passe dont Dickens se souvint toute sa vie, avec un mélange d'humiliation, de colère, qu'il ne surmonta jamais. Il se tut constamment sur cet épisode de sa vie, et la honte qu'il en conserva lui dicta peut-être, à l'égard des gens bien nés, cette sorte de réserve pointilleuse qu'ont les hommes craintifs de quelque avanie, un ressentiment morbide que la suite de ses succès ultérieurs ne parvint pas à dissiper. La fortune de sa famille se rétablit en partie ; Dickens put, comme il le désirait ardemment, aller à une école passable ; il entra chez un avoué ; ayant appris la sténographie, il devint reporter judiciaire puis parlementaire de divers journaux ; il publia dans l'un d'eux des sortes de chroniques qui plurent et qui ont été réimprimées sous le titre d'*Esquises par Boz*. Enfin un éditeur aventureux, qui désirait utiliser les talents d'un jeune dessinateur, demanda à Dickens le texte d'une série d'illustrations sportives. Ce fut là l'origine des *Aventures de M. Pickwick;* le succès fut prodigieux ; du jour au

lendemain, à vingt-cinq ans. Dickens était un romancier riche et fameux, et depuis il marcha dans la carrière littéraire avec les triomphes que l'on sait, au point de devenir en peu de temps l'auteur et un des hommes les plus populaires d'Angleterre. De l'enfant un peu délicat qu'il était, il s'était transformé en un jeune homme élancé, souple, singulièrement agile et vigoureux, que nous montre un portrait de Maclise, où éclate, sous une abondante chevelure bouclée brune et dans le gracieux ovale imberbe et rose du visage, le regard presque lumineux de vitalité et de gaîté de deux fixes yeux bleus. Les années passèrent ; en sa figure plus ferme, construite en larges plans anguleux et dont la chair semble d'un grain particulièrement fin et ferme, — un visage d'acier, disait M[me] Carlyle, — le regard est devenu plus dur, presque hautain sous le haut front poli ; une résolution excessive et surtendue s'accuse dans la bouche nerveusement pressée au-dessus du menton volontaire que prolonge une barbiche de commodore américain. La belle expansion vitale, la gaîté, les exubérants esprits animaux de la jeunesse qui donnaient à sa marche une élasticité particulière et lui faisaient porter sa tête plus haut que d'autres, s'étaient transformés, peu à peu, en une agitation nerveuse incessante, qui le poussait de lieu en lieu, qui lui fit développer et remanier autant ses entreprises que les arrangements de sa maison, qui le rendit peu à peu insupportable à sa femme dont il dut se séparer, qui le poussa enfin à déroger de sa dignité d'écrivain au point de parcourir toute l'An-

gleterre et l'Amérique en donnant des lectures payantes de ses œuvres, avec une gesticulation, des grimaces et des intonations qui étaient d'un déclamateur plutôt que d'un grand auteur. Il avait épuisé ses forces vitales, ses derniers livres portaient la trace de ses fatigues dans leur humeur morose ; il succomba en 1870 à une hémiplégie cérébrale, ayant amèrement ressenti plus d'émotions, plus de sympathies et de haines, sinon de plus hautes, que les autres hommes. Il eut les dehors, le caractère, la vie, l'art surtout d'un enthousiaste. Avec son contemporain et ami Carlyle, qui possédait plus de véhémence, plus de culture et d'idées, il est un excellent exemplaire de cette sorte de gens qui sont en somme les grands parleurs et les grands acteurs de l'humanité, qui lui ont fourni la plupart de ses héros secondaires de Thémistocle à Garibaldi, de ses orateurs, de ses écrivains populaires, catégorie d'êtres impulsifs, généreux, entraînants, dont il faut distinguer soit les observateurs, les artistes qui ne savent que percevoir et décrire, soit les grands hommes complets, penseurs, poètes ou conducteurs de peuples, dans l'œuvre et la carrière de qui se manifestent, en leur importance et leur subordination, la connaissance, le sentiment et la conception du monde.

HENRI HEINE [1]

I

Dans l'histoire littéraire de ce siècle, Henri Heine occupe une place singulièrement ambiguë. Toute sa vie, dans tous les domaines de son activité, il s'est tenu au carrefour de deux routes, à l'angle de deux directions cardinales, il a oscillé entre le judaïsme, le christianisme et une sorte de paganisme poétique ; entre la France et l'Allemagne ; entre tous les genres, en prose et en vers. Il a allié une forte originalité à une imitation évidente. Ses œuvres sont tantôt voltairiennes, tantôt teintées de romantisme, tantôt à la fois émues et ironiques. Jusque dans sa façon d'envisager sa vie et la vie, il ne peut se décider entre le sourire de l'humoriste et la tristesse de l'élégiaque.

C'est à des écoles diverses et hostiles qu'il a puisé quelques-uns des éléments de son art. S'emparant des innovations des romantiques allemands,

(1) *Revue Libérale* du 10 octobre 1884.

il leur apprit une langue plus simple ou plus subtile que celle de la période classique ; il a profité de leurs tentatives d'introduire dans une littérature septentrionale, les poèmes à forme fixe de l'Orient et du Midi ; à leur suite, il mit en vers dans ses ballades les sombres incidents de l'histoire du moyen âge, et plaça souvent la scène de ses écrits dans les pays traditionnellement poétiques, en Italie, en Espagne, dans l'Inde.

Le maniérisme de Hoffmann et de Jean Paul le séduisit également. Il fait apparaître dans ses *Reisebilder* des personnages aussi baroques et aussi redoutablement vivants que ceux du conteur berlinois, dessinés avec les mêmes détails bizarres et précis. Son humour ressemble singulièrement parfois à celui de l'auteur du *Chat Murr ;* c'est la même plaisanterie tragi-comique, le même rire nerveux de maniaque, une fantaisie ailée, poétique, à écarts subits, voltigeante et comme immatérielle, puis sénile et grotesque. Certaines héroïnes de Heine, légères et touchantes comme des esprits de mortes, sont les sœurs de Viola et de la princesse Hedwige.

Aux romantiques et à Hoffmann, Heine doit encore ses aptitudes singulières de créateur de fantômes. Dans ses vers et dans sa prose les apparitions mythiques ou inventées, plus fréquentes que les êtres en chair, sont évoquées, avec une intensité prodigieuse et persuasive. Toute la démonologie des vieux contes germaniques a peuplé d'ombres ses poèmes. Les nixes, les elfes, le chasseur de minuit, les revenants de cimetière, les vaisseaux

fantômes, les amantes qui hantent la couche de leurs amants oublieux, y abondent et revivent. Par un réalisme étrange, Heine sait nous faire voir et tâter des mains des ombres de divinités, si vieilles que tous leurs adorateurs sont morts, des allégories d'idées abstraites, des âmes bizarres et quinteuses. Il connaît les sourdes voix du vent, de la mer, des forêts, des ruines. Et peu à peu dans ce commerce avec toutes les terreurs imaginaires de l'homme, il pénètre de l'antique croyance aux dieux de ténèbres, à ce vol de spectres et de larves qu'a fait naître dans les âmes septentrionales et médiévales, la dureté des temps, la tristesse menaçante du sol et du ciel, le désastreux empire des forces élémentaires.

Tantôt, par une touche finale, le poète rattache l'apparition à un détail familier et vif, qui la fait entrer dans le cercle des existences réelles. La chasse des elfes traverse, la nuit, les grandes forêts noires; leurs chevaux blancs comme des cygnes, courent sous les rais de la lune, dans un tintement de clochettes :

La reine, comme elle passait,
M'a salué de la tête en souriant,
Est-ce signe de mort,
Ou signe d'un nouvel amour ?

Ailleurs c'est dans une chambre d'auberge d'une petite ville perdue du Harz, le fantôme du docteur « Saul Ascher qui apparaît la nuit au poète avec « ses jambes héronnières, son habit étriqué, d'un

« gris tout philosophique, avec son visage droit, « froid et comme congelé, éminemment apte à « servir de frontispice à un manuel de géométrie ». Le revenant s'avance tranquillement vers le lit, et avec ses gestes anguleux de cadavre, commence à démontrer qu'en toute raison, il ne saurait y avoir d'esprits ; puis, la preuve faite, met la main à son gousset, et au lieu de montre, en tire délicatement une pincée de vers. Le réel et l'imaginaire se confondent chez Heine, des allégories d'idées abstraites deviennent des créatures vivantes et passionnantes. Thémis, « la femme gigantesque « et fière, en qui chaque regard décèle la fille des Titan, » siège, entourée de toute la basoche et de toute la jurisprudence allemande. Tous ces gnomes en toque lui présentent en criaillant « leurs petits » systèmes de droit romain, leurs petites doctrines sur les emphythéoses, » lorsque tout à coup la déesse se soulève avec un cri : « Taisez-vous ! J'entends la plainte de Prométhée que la Force et la Violence clouent à son roc de martyre ; » et cette apostrophe est la réclamation même de la justice contre la loi.

Avec la même intensité d'évocation, le poète compose, d'une série de pensées intimes et muettes, des tableaux réels, visibles, saisissants comme les spectacles familiers qu'éclaire le soleil. Un homme chevauche lentement à travers une forêt dénudée par l'automne, glacée par la bise.

Et comme je chevauche,
Mes pensées marchent,
Et m'emportent, légères
A la maison de la bien-aimée.

Les chiens aboient, les serviteurs
Accourent avec leurs flambeaux,
Et dans l'escalier où je monte,
Retentissent mes éperons.

Dans une chambre claire,
Chaude et parfumée,
Ma bien-aimée m'attend ;
Elle vole dans mes bras.....

Mais le vent passe dans les arbres, les feuilles sèches bruissent ironiquement, le cavalier reprend sa route et se souvient.

Dans tout cet art où la fantaisie du visionnaire se mêle à la force évocatrice du réaliste, apparaît la dernière et la plus puissante des influences que Heine a subies, celle des chants populaires. On la reconnaît à ces détails précis et vrais, à ces touches de pourpre qui mettent le sang de créatures vives aux ombres bleuâtres des romantiques de Berlin et de Stuttgard, à la simplicité et à la fermeté de la langue, à un retour constant au décor primitif de toute poésie, l'oiseau, la fleur, le ciel, — à l'apparition des figures traditionnelles de la légende allemande, la Loreley, l'empereur Barberousse, le Tannhaeuser, l'image miraculeuse de la cathédrale de Cologne. Heine confesse dans sa correspondance la profonde impression que lui fit la lecture du *Wunderhorn* d'Arnim (recueil de chansons enfantines et populaires), et, plus tard, d'une anthologie de Schnaderhupfl, petits quatrains à chute ironique, que l'on chante dans les Alpes allemandes, en dansant. Toute sa vie, il s'efforça

de reproduire le ton de ces romances que l'on entend sur les routes et dans les tavernes. Aux ballades vulgaires, il prit la simplicité, la brièveté, le tour naïf et pénétrant de ces petites épopées, la mâle émotion, les légendes pieuses et charmantes, et, comme la chanson populaire, il sait décrire en quelques couplets lyriques, des scènes d'intérieur mystérieuses ou souriantes, ayant le relief, les ombres profondes et la lumière blondissante des vieilles eaux-fortes :

Il pleut, il vente et il neige.
Assis à ma fenêtre,
Mes yeux plongent dans la nuit noire.

Une petite lumière brille
Et disparaît lentement ;
Une bonne femme avec sa lanterne,
Traverse la rue en boîtant.

Sa grande fille est à la maison, dans le fauteuil.
Et, près de la lampe, cligne ses yeux ensommeillés.
Ses boucles blondes retombent
Sur son doux visage.

Ces sortes de scènes familières d'un réalisme concis, sont nombreuses dans l'œuvre de Heine. De belles filles allemandes simples, rieuses, facilement aimantes, les traversent avec l'auréole pâle de leurs cheveux et la longue douceur de leur regard bleu. Dans le *Voyage dans le Harz*, il en apparaît une, aussi gracieusement pure et affectueuse que la Marguerite du *Faust*, questionneuse et caressante. Depuis Gœthe, personne, en Allemagne,

n'a su mettre dans ses vers des figures de femme aussi candides et gaies, aussi individuelles et humaines, dessinées avec un art aussi sûr, aussi caché et aussi souple.

Toute l'esthétique de Heine a été vivifiée et fortifiée par son imitation de la muse populaire allemande. Même quand il s'abandonne à sa nervosité d'artiste raffiné, à son préciosisme et à son ironie, son style conserve la simplicité, la force, la recherche du mot et du tour des phrases usuelles, l'élan lyrique fortement rhythmé de la chanson vulgaire. Avec ces éléments, en puisant au trésor poétique de toute une race, il a composé ses œuvres les plus pures, les plus impersonnelles, les plus lues en Allemagne, des lieds vagues et charmants que pénètre toute la songerie diffuse et la mélancolie des populations du Nord, de merveilleuses petites pièces, d'un dessin moins arrêté que les quelques joyaux de l'Anthologie, mais plus émues et d'un chant plus profond. Que l'on ajoute à cette beauté des poèmes les nobles mélodies dont les ont ornés Schumann et d'autres, ces récitatifs lyriques qui font retentir et vivre les mots, les accentuent et les cadencent sur des lèvres humaines, et l'on pourra sentir par quel charme la chanson allemande demeure un genre populaire et exquis, comment elle est la poésie lyrique la plus vivace de toutes les littératures, la seule qui ait renoué avec la musique son ancienne alliance naturelle et profitable. Une partie des lieds de Heine, et de quelques autres poètes, ne sont pas que l'expression d'une humeur particulière, que de l'écriture morte, lue silencieu-

sement et solitairement par une élite. Ils ont pénétré l'âme de toute une race ; ils ont des airs propres, des auditoires nombreux, et vivent dans la mémoire d'une multitude, demeurés ce que toute poésie était à l'origine, une déclamation mélodique et nationale.

Par tous ces grand traits Henri Heine tient aux lettres germaniques ; les éléments constitutifs de sa poésie sont allemands, pris à la moelle même de l'art savant ou populaire d'Outre-Rhin. Mais le poète avait traversé dans son enfance l'époque de l'invasion française ; des souvenirs de l'épopée napoléonienne lui restèrent toute sa vie ; les sympathies de sa race et de sa famille durent le porter du côté de la nation qui la première traita les Juifs humainement. Plus tard Heine, devenu un des chefs du parti libéral, réclama et préconisa les institutions constitutionnelles de la France ; il demeura dans ce pays pendant la fin de sa vie. Il devint prosateur, journaliste, polémiste ; aussi quelques traits de l'esprit français sont-ils marqués dans toutes ses œuvres.

Heine est concis dans la syntaxe de ses phrases et bref dans sa diction. Quand on se rappelle que cette qualité est si rare en Allemagne, qu'il ne la partage qu'avec Lessing, que Gœthe lui-même gâte ses romans par d'interminables suites, que le second *Meister* fait regretter la vérité sereine et profonde du premier, que Jean Paul est illisible, et Immermann incohérent, Hoffmann diffus et lâche, on aperçoit combien est rare et d'emprunt le mérite que s'est acquis Heine par la juste mesure de ses

écrits. Quel que soit le manque d'ordonnance de ses *Reisebilder*, c'est encore la seule œuvre prosaïque allemande qu'un Français puisse lire d'un bout à l'autre, sans avoir à user de sa volonté pour contraindre son attention. Ses livres sur *l'Allemagne*, *Lutèce*, les *Dieux en exil* n'ont pas de développements inopportuns et sont composés en partie avec la sobriété et la proportion des proses classiques.

Heine a encore emprunté à notre style sa clarté. Il a accompli le singulier tour de force d'une langue naturellement diffuse et peu apte à former des phrases solides, condensée et pressée au point de devenir forte, agile et limpide. Telle page des *Reisebilder* peut être comparée exactement à une page des nouvelles de Musset (car la prose allemande reste, malgré tous les maniements, poétique et un peu chantante) ; tel des *Fragments anglais* rappelle de près la passage délicieux où Théophile Gautier commente le *Comme il vous plaira* de Shakespeare. Cette langue allemande, habituellement grave, un peu pesante, synthétique plutôt qu'analytique, à la manière de l'ancienne prose de Thucydide, s'agite, s'ordonne, se découple et se gracieuse avec plus de pureté et autant de souplesse que le grec de Lucien.

A cet idiome désarticulé et dispos, Heine a infusé un esprit qui ressemble quelquefois au nôtre. Assurément la plaisanterie du poète allemand est ou plus méchante et plus enfiellée, ou plus fantaisiste, et plus shakespearienne que celle de nos anciennes comédies. Il faut, pour trouver son analogue, com-

parer nos contemporains, chez qui la tradition gauloise s'est altérée de toutes celles que nous nous sommes assimilées depuis 1830 : Gérard de Nerval, qui touche aux humoristes allemands ; Musset le disciple du Shakespeare des comédies; Gautier l'exotique. Mais la ressemblance est évidente, et l'accueil même que Heine a reçu de nos lettrés, l'admiration qu'il s'est facilement acquise, l'estime où on le tient dans de graves revues et de légers journaux, montrent assez comme on l'a vite reconnu pour un des nôtres. Son esprit a passé et repassé le Rhin comme sa personne. Il apportait à Paris les romances tendres, tristes et vagues que l'on chante de la Forêt Noire aux Alpes Tyroliennes; il prit en France la souplesse et la prestesse d'intelligence, la grâce, la mesure et l'esprit que Beaumarchais a légués à ses petits-fils du boulevard. Tout cela se mélangea de la plus singulière façon en une âme diverse elle-même, inquiète et changeante, pleine de larmes et de fiel, violente et rêveuse, abandonnée, rétive et crispée, variable surtout, charmante et traîtresse comme un ciel d'équinoxe.

II

Si Heine a été l'homme en effet de plusieurs races, s'il a pris au Midi et au Nord quelques unes des nuances du vêtement de ses idées, si son art est composite et son chant dissonant, c'est qu'il

était lui-même étrangement inconstant, partagé et double. Sa poésie et sa prose laissent entrevoir une âme curieusement divisée, émue, simple, songeuse et pure, en une communion étroite et panthéiste avec la nature, mais aussi méchante, d'une ironie particulièrement âcre, perfide et subite, sûre et rageuse. Et ces deux faces de la sensibilité morale de Heine alternent et se succèdent sans ménagement, sans intermédiaire, par des juxtapositions telles que le charme de l'une se trouve heurté et relevé par le choc de l'autre, comme une teinte zébrée de sa complémentaire s'exalte.

Les sentiments de Heine, comme ceux de tous les poètes, sont excités par des causes minimes, et, comme ceux de presque tous les poètes modernes, ne vibrent qu'à propos d'idées attristantes. Et, par une exagération singulière, ces émotions mélancoliques se manifestent fréquemment chez Heine, pour des objets vagues, nuls, ou tels qu'ils suscitent chez la plupart des hommes, de la joie. Il semble que Heine, — et ce trait lui est commun avec d'autres, — ne peut subir qu'une seule affection, dont le mécanisme devenu prédominant et constamment dispos, a atrophié les autres ; tous les ébranlements transmis par ses sens, causés par ses souvenirs, sont réfléchis suivant un angle mystérieux vers le même point vif de son âme, aboutissent à une même et constante tristesse songeuse. Son esprit, d'après le mot de Nicole, est « douloureux de partout ». Le printemps le fait souffrir.

Sérieux est le printemps ; ses rêves
Sont tristes. Chaque fleur semble
Frémir de souffrance, et une secrète douleur
Vibre dans les trilles du rossignol.

Ailleurs, dans une promenade aux environs de quelque vieille ville allemande, il décrit longuement tout le paysage embrumé de vapeurs grises et comme saupoudré de soleil :

Là-bas coule doucement
L'eau des fossés de la ville ;
Un enfant assis dans un bateau
Siffle tout en pêchant.

Des filles lavent du linge,
Ou dansent et courent sur l'herbe ;
La roue du moulin crache une poussière qui s'irise ;
J'entends son vague bruissement.

Devant une vieille tour, un soldat fait l'exercice :

Il manie son fusil,
Qui brille au soleil ;
Il présente les armes et épaule.....
Plût au Ciel qu'il me tuât !

Ses plus belles et plus calmes pièces se terminent souvent ainsi par quelques vers navrés :

Ma bien-aimée, nous étions ensemble
Assis dans une barque légère ;
La nuit était silencieuse, et nous voguions
Sur la vaste étendue des eaux.

L'île des fées, la belle île,
Se dessinait vaguement aux rayons de la lune ;
De douces harmonies y retentissaient
Faisant ondoyer la danse des ombres.

La mélodie vibrait plus attirante,
La ronde allait deçà, delà,
Mais nous, nous passâmes, tristes
Et sans espoir sur la vaste mer.

Des appréhensions mystérieuses, lointaines, sans cause apparente, remuent perpétuellement son âme inquiète comme ces feuillages sans cesse frémissants, qu'aucun souffle ne frôle. Des visions l'obsèdent, de faibles rappels sonnent dans son souvenir; un vague fantôme de femme reparaît ainsi, en quelques phrases obscures, à la fin de plusieurs chapitres des *Reisebilder;* cette « Maria la morte », dont il croit entendre la « voix soyeuse » dans un vieux palais de Vérone, dont il retrouve le vague visage dans une galerie de très anciens portraits à Gènes :

« Dans mon cœur vibrait le souvenir de Maria « la morte. Je me rappelais la nuit que je passai à « veiller près de son lit — le lit sur lequel gisait « son pâle et beau corps, aux lèvres silencieuses « et pâles… — Et quel regard singulier me jeta la « vieille femme chargée de garder le cadavre, « quand elle m'abandonna ce soin pour quelques « heures ! Je songeai à la giroflée qui trempait dans « un verre sur la table et dont l'odeur me parut « si étrange. Et de nouveau je fus traversé de ce « doute : est-ce que véritablement ce fut un coup

« de vent qui éteignit la lampe ? Et n'étions-nous « pas trois dans la chambre mortuaire? »

Cette mystérieuse angoisse le poursuit sans relâche, tinte dans sa mémoire comme un glas, ou le saisit comme un frisson et c'est de même, comme hanté d'incessantes inquiétudes, l'âme malade, toujours émue de sentiments tristes, d'une tristesse à peine causée, que Heine en est venu à ne rendre dans les sujets les plus usuels de sa poésie, que la moitié de mélancolie qu'ils comportent presque tous. Son *Cycle de la mer du Nord*, le plus puissant et le plus ferme de ses recueils de vers, est lugubre et irrité comme les vagues grises qu'il décrit. Tous les poètes ont parlé de l'amour ; personne ne s'est inspiré aussi violemment et d'une façon plus persévérante, de l'indignation ou du désespoir que cause une affection déçue. Heine analyse et énumère toutes les navrantes variétés de cette infortune, l'amour dédaigné, l'amour agréé, puis rejeté pour quelque vile passion de lucre, ces amours couronnées de cyprès que la mort a disjoints et que relient encore des rêves pleins de fantômes. Il semble méditer toutes les amertumes des abandons, toutes les traîtrises des ruptures, la vanité des serments, le leurre des yeux candides et des lèvres roses. Il connait aussi l'aiguë souffrance que cause, après des années d'oubli, l'amante revue, mais flétrie, fanée,

..... Les seins pendants,
Les yeux vitreux, les muscles des joues,
Dans le visage blême, flasques comme une peau.

Par ce pessimisme, il a renouvelé et s'est approprié le sujet. Dans ses vers d'amour, il ne reste rien de toute la gaieté, la grâce superficielle, les galants baisemains d'autrefois; il a transposé en mineur de vieux motifs badins; il en a fait des nocturnes, des valses lentes, des musiques aussi désespérées ou aussi rêveuses que celles de Chopin, et rompues souvent de même, par des dissonances subites, des finales ironiques, de violents rires sonnant faux et perçants.

L'ironie de Heine est assurément la partie la plus singulière et la plus saisissante de son génie. Elle n'est pas une gaieté légère, ailée, purement fantaisiste comme l'ironie spirituelle de Mercutio et de Rosalinde, comme le joli sourire poétique de quelques comédies de Musset. Elle n'est pas non plus la joie sèche des comiques de race latine, le rire d'un homme sanguin, équilibré, sain, ayant la salutaire étroitesse d'esprit de l'homme normal. Elle est pénétrée d'amertume, mouillée de pleurs, aiguë et comme envenimée. Elle a double tranchant, et blesse aussi durement la triste faiblesse du poète que la cruauté de celles qui causent son avilissement. C'est le rire d'un homme atteint du mal déplorable des analystes, ressentant minutieusement et détail à détail sa souffrance, portant dans l'introspection de son âme endolorie une perspicacité nerveuse, l'âpre acharnement à connaître toutes les retraites et toute la misère de son mal. Dans ce retour sur soi, la vue claire de la part de vanité, de sottise et de fausseté qui souille ses plus délicates émotions, lui suggère sa raillerie suicide. Il s'ac-

cable de mépris et d'indulgence, s'insulte et salit sa passion ; la folie de hasarder la paix de son cœur entre les mains traîtresses d'une femme, lui inspire de faux ricanements, et c'est quand son affection trompée, bourrelée et meurtrie lui rend l'âme le plus vide et le plus morne, qu'il s'ingénie à affiler contre sa tendresse et la perfidie de sa bien-aimée les plus jolis sarcasmes.

On sent l'insulte proférée par des lèvres frémissantes entrer au point vital de la victime et du bourreau. Sous l'outrage longuement prémédité, sous cette haine clairvoyante, on perçoit l'horrible souffrance d'une âme blessée, encore éprise, et se punissant de l'être. Ce partage de la sensibilité entre les deux affections contraires les plus puissantes, cet acharnement d'une lutte où chaque coup porté ensanglante deux poitrines, fait des ironies du poète allemand quelque chose de tragique et d'insensé ; ces éclats de rire stridents qui partent au bout des pièces les plus calmement rêveuses, avec une dissonance accrue par la traîtrise des débuts pacifiques, ce passage d'un état d'âme paisible à une subite crispation de douleur, la révulsion nerveuse qui s'est opérée tout à coup dans l'esprit de l'amant accusent devant le lecteur comme un commencement de démence, une sorte de spasme hystérique, un excès de douleur morale que l'âme ne peut souffrir sans être arrachée de ses gonds. La folie a de ces grimacements et certaines agonies laissent sur les traits des cadavres ce rictus sardonique.

Avec cette fantaisie le plus souvent sombre et

le mieux émue par des idées affligeantes, une ironie douloureuse et discordante, subite comme une convulsion, une esthétique imitée et composite, Heine a écrit quelques-uns des plus beaux poèmes d'amour de ce siècle.

> Si tu as de bons yeux,
> Et que tu regardes dans mes chants,
> Tu verras une belle jeune fille
> Y errer sans cesse.

dit-il dans le *Nouveau printemps* ; et en effet, à chaque page de Heine, ce sont des jeunes filles que l'on rencontre, rieuses ou méchantes, pudiques ou perverses, aimantes ou aimées. De la tragédie qu'elles jouent, la vieille tragédie de l'amour, nous ne connaissons ni le héros ni l'héroïne. Le décor est ce vague pays du lied allemand, plus indéterminé que la Sicile ou la Bohême de Shakespeare, un pays bleu où les fleurs murmurent, où les oiseaux ne chantent que pour réjouir ou contrister l'âme des amoureux, où le ciel est couleur de leur humeur. Ce sont les fleurs traditionnelles, la rose, la violette ou le souci ; le rossignol et l'alouette de Roméo ; l'époque et le costume sont indécis, les incidents si simples qu'un jeune Persan vivant à Bagdad sous les Abassides, en eût pu composer l'histoire de sa passion pour quelque belle Arménienne, aussi bien qu'un étudiant de Bonn pour une fille de brasserie. Parfois on part pour la région des rêves, pour une contrée de convention que notre esprit, sollicité par la douceur des vers,

fait resplendir de toute la magie des contes de fées. Sur les rives du Gange éclosent de grandes fleurs de lotus, « tremblantes sous les baisers de la lune », tandis que de silencieuses et errantes gazelles paissent sous les palmiers. Le poète raconte la joie des premières adorations, un cœur débordant prenant à témoin de sa félicité le printemps et le monde ; des doutes arrêtent cet essor passionné ; la bien-aimée est plus belle que bonne ; ses perfidies détruisent une à une toutes les promesses de ses yeux ; l'amant, abîmé de douleur, ne pouvant être aussi oublieux que sa maîtresse, se plaît à aigrir sa souffrance par ces éternelles plaintes qu'échangent les amants déçus.

Sur ce prototype de tous les romans, Heine a brodé de nouvelles et charmantes variations dans tous ses poèmes. Il en a condensé les incidents et les émotions dans son *Intermezzo*, cette suite de petites pièces, chantantes comme des musiques, vagues comme un chuchotement, toutes pénétrées de larmes, de rayons de lune et de sourires. Il y a là les enivrements d'un amour éclos dans « le beau mois de mai », une fille froide comme une vieille rouée, vide d'âme comme une morte, des ironies cinglantes, des abandons de tristesse, des abattements navrés, la douceur d'une âme rompue et endolorie, des coups d'ailes d'espoir, des reproches ingénieux et soumis qui attendent humblement un mot amical, puis la rupture irrémédiable, et la menace, au bout d'une chanson, du dénouement funèbre de *Werther*.

Tel est ce poème d'amour libre et charmant, per-

sonnel, réaliste, plein de délicats détails visibles et perçus, libre de la rhétorique déclamation de Musset, de la trop pâle mélancolie de Lamartine, mais vif, tendre, amer, violent, sardonique et emporté, le plus bel effort de la lyre allemande. L'auteur n'y parle que de lui-même, s'analyse et se déchire, mais le cœur qui palpite sous ses doigts est le cœur de tous et si Heine se montre dans ses doux et méchants vers, il s'y montre humain. Sa mélancolie et son ironie ont frémi en tous les jeunes gens de ce siècle qui ont joint l'amertume de souffrir à la curiosité de se connaître, qui se sont aimés et haïs et qui ont fini par rire de l'injustice de la vie, de leur indignité à ce qu'elle ne le soit pas. Heine fut, entre tous les poètes, un analyste de lui-même ; il se divisa, s'examina et sous ses yeux perçants, moqueurs et tristes, se donna carrière dans tous les sens. Il eut une fantaisie spirituelle et agile, cet esprit poétique qui ressuscite en lui après être mort avec Shakespeare, un esprit fait de poésie, de gaieté, d'émotion délicate, de candeur, d'imaginations légères, de pure simplicité enfantine, « le masque de Lucien « derrière la chanson d'Ophélia ». Il sait raconter de jolies histoires de fées, combiner un rapide scénario de ballet, se moquer gaiamment de ses créanciers, attaquer les puissances politiques et sociales avec le rire d'Aristophane, puis, comme ce dernier, faire chanter les oiseaux et babiller de jolies femmes. Il sait être de verve sans jeux de mots, sans surprise baroques, simplement en mettant bout à bout de fines idées, en ressentant

de vives et neuves sensations d'adolescent, en étant d'humeur gaie et délicatement émue. Enfin ce poète attristé, railleur ou fantaisiste, a fabriqué des articles de journaux, avec l'esprit et les gamineries d'un gazetier parisien, se livrant à de gros accès de gaieté germanique, à des attaques haineuses et calomnieuses, écrivant des satires politiques sans indignation, mais d'un persifflage perfide, ou d'obscures considérations sur Luther et sur l'hégélianisme. Que l'on réunisse par tous les bouts cette œuvre multiple, c'est à peine si l'on aura formé une notion à peu près exacte de ce singulier et versatile esprit. Ce qui le définit entre tous ces contrastes, c'est sa diversité même, non pas une diversité successive, mais présente et manifeste dans toutes ses productions. Ce qui est constitutionnel dans Heine, c'est l'instabilité des sentiments et des sensations, une instabilite qui rompt la suite de ses moindres poèmes, qui le fait terminer une pièce triste par une gambade, et une épigramme par un sanglot, qui le pousse dans tous les genres, dans toutes les opinions, dans toutes les liaisons, et du salon de Rahel Lewin dans le mariage d'une grisette à peu près nulle. Dans ce point morbide de son organisation intellectuelle est la cause des disparates de son œuvre et de chacune de ses œuvres, la raison aussi pour laquelle ce sont les femmes et les jeunes gens qui sont le plus touchés par son génie, la cause de ses douleurs amoureuses si vite oubliées et si variables qu'on n'en connaît pas les objets, de ses gaietés subites, des hauts et des bas de son style, des sujets

auxquels il s'est appliqué, de son originalité, qui se résume en l'alliage de tous les contraires.

III

Nous sommes au terme de notre analyse ; que l'on prenne les influences successives, nationales et esthétiques auxquelles Heine s'est soumis, que l'on considère la diversité de ses inspirations, des genres qu'il a cultivés, des facultés qu'il a exercées, le trait marquant de son organisation mentale s'accuse en une sorte d'instabilité naturelle qui fit passer le poète par toute la succession des humeurs ; de la gaieté à l'ironie, de l'ironie au désespoir, et cela sans cesse, avec une singulière rapidité. Ni la perception, normale chez lui et attentive aux mille spectacles du dehors, ni la pensée qui était de force à comprendre les plus hautes spéculations philosophiques, ni même l'imagination dont nous avons constaté la véracité, n'étaient atteintes. La sensibilité, au contraire, et sa proche dépendance, la volonté, furent sans doute profondément affectées. Heine eut des goûts divers, s'éprit et subit de nombreuses influences artistiques ; c'est-à-dire que beaucoup de choses et de différentes lui ont plu, ou encore que ses sentiments étaient assez variables pour être successivement satisfaits et charmés par des expressions artistiques dissemblables entre elles et pouvant varier de la rêverie vague des romantiques

allemands, au rude réalisme de la poésie populaire, à la précision et à l'esprit des prosateurs français. De même que les inclinations de Heine étaient variables, de même et plus fortement encore, ses émotions propres étaient instables, changeantes au point de se transformer en sentiments contraires si facilement que l'âme du poète finissait par alterner et comme par vibrer entre deux états opposés. Du charme au désespoir, de la mélancolie à la dérision, du gai au grave, de l'admiration au mépris, il existait dans l'esprit de Heine de rapides transitions, des passes soudaines qui mêlaient et heurtaint le sombre au gai, comme succède l'obscur au clair dans un ciel fouetté de nuages. C'était là, chez le poète, une condition organique, comme une faiblesse et une délicatesse trop grande du cerveau pour qu'il persistât dans un état violent, comme une légèreté vibrante de l'équilibre intérieur qu'affolaient les secousses vives.

Son œuvre s'en ressentit; l'instabilité émotionnelle de l'auteur se marque dans tout ce qu'elle présente de divers et de violemment heurté, dans son entier, dans chaque livre, dans presque chaque pièce. La courte haleine des pages, l'incapacité à déduire longuement un récit, une idée, un poème, à composer logiquement un ouvrage en résulte. Mais cette diversité de sentiments préserva d'autre part Heine d'en être totalement envahi. L'état de sa conscience, ce qui constituait son moi, variant sans cesse il fut amené comme toutes les personnes qui ont une vive activité intellectuelle, beaucoup de pensées, beaucoup de volonté, à éprouver,

connaître, distinguer ces changements intérieurs, à s'analyser particulièrement dans ses sentiments, et à en diminuer ainsi non seulement l'intensité, mais la franchise, la vérité, un sentiment n'étant véritable que quand on n'a pas la liberté d'esprit de le discerner, c'est-à-dire de nouveau quand on en a peu et de durables. Aussi, si Heine se connut mieux en s'analysant davantage, il se connut ironiquement, se détesta, se méprisa, se vilipenda, et comme l'on ne sait de l'humanité que soi-même, il advint que son âme fut partagée entre la tristesse et le mépris, qu'il se conçut, même dans les œuvres où s'idéalisant, il s'érigeait en pur exemplaire humain, tantôt comme un malheureux digne de pitié et de justice, tantôt comme un misérable qu'il fallait bafouer et maltraiter.

Ni l'une ni l'autre de ces vues sur soi et sur l'homme ne pouvait être ni intimement ni longuement ressentie par Heine. Il fit montre dans son œuvre de toutes autres dispositions menues et fugitives ; sa tristesse n'a point de pleurs sanglants, et son ironie n'a pas l'indignation longue. Heine se mêla de trop d'aventures et vibra de tant de passions que l'inanité même de ce qu'il s'était indigné de ressentir ne put lui échapper. La diversité constante de son moi eut en sa pensée et en sa vie le résultat que l'on pouvait prévoir : le scepticisme, l'incurie du vrai dans l'ordre de l'esprit et du véritable dans l'ordre de la pensée. Ce mince homme blond, au regard aigu et doux, au visage finement creusé, aux mains saturnines, élancé, la bouche sardonique sur un menton un peu lourd

qu'équilibrait un magnifique front blanc, net, droit, fémininement incurvé, porta dans sa vie active, comme dans ses spéculations religieuses, l'éclectisme et l'humeur changeante qui marque son œuvre. Il a été Français et admirateur de Napoléon en Allemagne, patriote allemand en France, choisissant toujours, il faut le remarquer, le parti le plus hasardeux. En politique, il fut républicain sous Frédéric-Guillaume IV, et l'on n'oubliera pas de sitôt en Prusse les morsures de ses satires. Venu en France, il parut dégoûté par le spectacle des institutions parlementaires qu'il préconisait, et rompit avec les libéraux allemands par son pamphlet contre Bœrne. En critique littéraire, il distribua impartialement ses attaques entre les romantiques, les caudataires de Gœthe, l'école de Ruckert, les partisans de l'ancienne littérature allemande, les hellénisans, les disciples de Victor Hugo et Victor Hugo lui-même. Son ironie frappait de tous cotés, atteignait Hegel, le roi Louis-Philippe, Berlioz et les gymnastes de Munich. Il varia ses croyances sans cesse et sans grand sérieux.

Jusque dans cette épreuve finale qui vide et retourne l'homme du dedans, l'approche de la mort, il fut aussi amer et aussi spirituel, aussi prêt à mêler les choses tragiques et badines, que dans ses plus merveilleuses pages d'humour.

On sait que Henri Heine est né dans une riche famille juive, et qu'il se convertit au christianisme à l'âge de vingt-quatre ans, échangeant son nom de Harry contre celui plus orthodoxe de Henri. Le pasteur luthérien qui l'avait instruit et baptisé

crut sincère la conversion de son catéchumène. Il est plutôt probable que celui-ci s'était aperçu des avanies que le judaïsme lui valait et désirait échapper à la carrière commerciale que cette confession lui imposait. Il semble qu'une fois chrétien, sa nature inquiète et variable lui fit éprouver un peu de la tristesse des anciens renégats juifs, invinciblement ramenés à la synagogue, sans que la peine des relaps pût contenir leur nostalgie.

« Gans prêche le christianisme, écrit-il à un de ses amis en 1823, et cherche à convertir les fils d'Israël. S'il agit sincèrement, c'est un fou ; si c'est par hypocrisie, c'est une canaille. Quant à toi, je serais désolé que tu m'approuvasses de m'être fait baptiser. »

Ailleurs, il se promet d'écrire un livre sur la grandeur de la nation juive ; il compose une nouvelle, détruite plus tard en partie, qui roule sur les persécutions des Juifs au moyen âge.

Mais peu à peu, devenu homme, le souvenir d'Israël cessa de le hanter. Il assouplit sa conscience par le commerce de la dialectique hégélienne, et apprit à confondre dans le même dédain les moments divers de l'évolution religieuse. De même que les gens privés de patrie par une éducation errante et des goûts composites, professent le cosmopolitisme et dénigrent les nations avec équité, il eut un mépris égal pour le judaïsme et le christianisme, s'étant composé une foi poétique ornée de toutes les légendes païennes.

« Pour moi, écrit-il dans son livre contre Bœrne, en 1840, les mots juif et chrétien sont synonymes

et me servent à désigner non des croyances, mais des humeurs semblables ; je les oppose au mot hellène, par lequel non plus je n'entends un peuple mais une tendance, une façon de penser, innée ou acquise. Tous les hommes sont juifs ou hellènes, ont des âmes ascétiques, spiritualistes, iconoclastes ou joyeuses, réalistes et aimant fièrement la vie. »

Le paganisme grec lui apparaissait comme une religion gaie de gens sains et libres. Il le voyait entouré du nimbe lumineux qu'émettent ces mots sonores : « siècle de Périclès ». Et grâce à la vive facilité de son imagination, il eut le cerveau peuplé de déesses tangibles et souriantes, de dieux statuaires, majestueusement drapés ou noblement nus, figurant de leurs traits augustes, avec la joie calme qui arque leurs lèvres et éclaire leurs yeux, la plus belle phase de l'humanité intacte. Cependant, à travers l'amour de ce culte, où les prières finissent par des baisers lancés au ciel, la théologie sémitique continuait à le préoccuper ; le « petit Juif Jésus-Christ » jetait sur ses conceptions d'homme heureux l'ombre noire de son gibet. Trop de temps s'était écoulé depuis le Pœan de Salamine, le sang de sa race était trop pénétré d'une religion de douleur, pour que Heine pût librement revenir aux Anthestéries et aux Penathénées.

« Ainsi donc, Hephæstos, à tous les autres dieux de droite à
Verse le vin, puisant le doux nectar dans le cratère. [gauche,]
Un rire inextinguible éclata parmi les bienheureux,
Quand il le virent courir en boîtant dans le palais.

Ainsi, tout ce jour-là, jusqu'au soleil couchant,
Ils banquetèrent, et leurs désirs furent comblés par le repas bien [ordonné.]
Par la douce phormynx, qu'Appolon fit retentir,
Et par les muses, qui chantaient en se répondant par leur voix [harmonieuse] (1).

« Alors, soudain, arriva, tout essoufflé, un Juif blême, sanglant, avec une couronne d'épines sur la tête et une grosse croix en bois sur l'épaule. Et il jeta sa croix sur la haute table des dieux ; les coupes d'or tintèrent ; les dieux se turent, pâlirent, pâlirent toujours plus, s'effacèrent et s'évanouirent. »

Les jours de douleur étaient venus. Un mal incurable et lent, qui s'éternisa dix ans, l'atonie locomotrice, avait couché le poète dans son lit, ce « cercueil de matelas », comme il disait, une maladie de lente torture, dont les conquêtes graduelles, — la mort venant membre à membre, — sont faites pour miner la plus solide impassibilité :

La femme en noir m'a pressé amoureusement
La tête contre son sein ;
Mes cheveux ont grisonné
A l'endroit où coulèrent ses larmes
Ses baisers m'ont rendu malade ;
Ses baisers m'ont rendu aveugle et boîteux ;
Sa bouche a ardemment sucé
La moelle de mes os.

Dans cette longue et désastreuse lutte, dans ce perpétuel envisagement de la fin, Heine porta le même sourire acerbe, la même ironie prime-sautière

(1) Hom. *Il.* 597-604. La citation est de Heine. *Reisebilder.*

et poignante que dans ses mélancolies poétiques. Le détachement avec lequel il donne à son éditeur, dans des lettres d'affaires, le bulletin de ses décès partiels, est surprenant et admirable. La langue se paralyse ; le palais devient insensible ; les deux mâchoires, la main droite, tous les membres sont raidis ; en janvier 1856 ses deux paupières retombent et voilent ses prunelles à demi éteintes. Et c'est pendant cette agonie de supplicié qu'il écrivait avec sa gaieté à rebours : « Je suis heureusement de fort bonne humeur ; dans mes nuits d'insomnie, ma fantaisie me joue les plus belles comédies et les plus jolies farces du monde. » Et ailleurs : « On m'a pris mesure pour mon cercueil et mon nécrologe ; mais je meurs si lentement que cela devient fastidieux pour mes amis et pour moi-même. »

Heine a mis toute une coquetterie d'ancien à tomber correctement, un joli sourire sur ses lèvres blanches. Il a passé ses dernières années à draper décemment autour de son pauvre corps les plis d'une tunique mortuaire, sans oublier jamais son rôle de malade spirituel, sans une lamentation, une demande de grâce, sans même la raideur théâtrale du stoïcien. Cette lutte constante et dissimulée, ses maux physiques et ses angoisses morales, durent le remuer et l'amollir jusqu'au fond de l'âme. L'impertinence de sa jeunesse, l'aptitude à jouir, la liberté de toute souffrance, cette vie heureuse et libre dont son paganisme était le symbole, lui échappaient. Le panthéisme grandiose de Hegel le rassurait fort peu. A sa nature de poète plus sensible qu'intellectuelle, il fallait l'illusion d'un être

qui écoutât ses plaintes secrètes, avec qui il pût entrer en contestation dans ses veilles, qui lui promît au bout de sa lente dissolution, avec une consolante immortalité, la permanence de sa vie personnelle. Il lui fallait la garantie que la mort n'est pas une subite inconscience, une boîte en bois dans de la terre grasse. Son ironie l'aidait à masquer et enjoliver sa souffrance devant les curieux. Mais quelle distraction contre la pensée obsédante et harcelante de sa fin prochaine! Que l'on réfléchisse que Heine n'était pas un philosophe chez qui domine la faculté raisonnante, mais un artiste nerveux, irritable et fantasque, qui avait passé sa vie à ciseler des souffrances à demi imaginaires dans de jolies chansons moitié mélancoliques, moitié railleuses, qu'à ce constant exercice de sa sensibilité, celle-ci s'était hypertrophiée et affinée, que sa volonté était plus vaniteuse que forte ; — Henri Heine, comme beaucoup d'autres, se mit à refaire en sens inverse l'évolution religieuse de sa vie. Il revint, sans rien dire de ses fièvres morales, aux dogmes positifs qu'il avait dédaignés, étant sain et prospère. Pour la seconde fois il se convertit au christianisme :

« Je n'ai rien abjuré, dit-il dans la préface de son *Romancero* (1851), pas même mes dieux païens, dont je me suis cependant séparé à l'amiable. C'est en mai 1848, le jour où je suis sorti pour la dernière fois, que j'ai pris congé des charmantes idoles que j'ai adorées pendant mes temps heureux. Je me traînai avec peine jusqu'au Louvre, et je m'évanouis presque quand j'entrai dans la haute salle où

la très sainte déesse de la beauté, Notre-Dame de Milo, trône sur son socle. Je demeurai longtemps à ses pieds, pleurant de façon à toucher même une pierre. La déesse me regarda avec compassion, mais aussi avec tristesse, comme si elle voulait dire : « Ne vois-tu pas que je n'ai point de bras et que je ne puis t'aider? »

« Oui, je suis revenu à Dieu. » et ailleurs, dans cette préface du *Romancero* qui est sa confession finale, comme l'enfant prodigue, après avoir gardé les pourceaux chez les Hegeltiens : « Le mal de la patrie céleste m'a saisi et m'a entraîné par monts et par vaux, à travers les sentiers les plus ardus de la dialectique. En route, j'ai rencontré le Dieu des panthéistes, mais je n'ai su qu'en faire, ce pauvre être étant vague et tout mêlé au monde; il y est emprisonné, et vous bâille au nez, sans volonté et sans pouvoir. Quand on a besoin d'un dieu qui vous secoure, et certainement c'est là le principal, il faut en admettre un qui soit personnel, immatériel, bon, sage, juste. L'immortalité de l'âme vous est alors accordée par surcroît, comme cet os médullaire que le boucher glisse gratis dans le panier de ses bonnes pratiques. »

On peut croire qu'il poursuivit jusqu'au bout ce retour aux croyances de sa jeunesse, que dans ses dernières années, il abjura son déisme vague, en esprit et en fait, et rentra dans la synagogue. Des personnes de son intimité ont affirmé cette conversion extrême; elle est fort plausible. L'hérédité morale se manifeste aussi clairement dans la race juive. Heine compare dans ses *Confessions* le peuple

israélite à une immense et indestructible pyramide bâtie d'hommes au lieu de pierres. Rien n'a pu entamer ce peuple ; et sa destinée tragique ne fait que rendre plus forte sa cohésion et plus purs ses éléments. Une race aussi homogène et aussi nettement caractérisée doit laisser dans l'organisation intellectuelle de ses représentants une série d'émotions et d'idées puissamment intégrées. Et comme sous l'influence dissolvante de l'âge et de la maladie, l'âme dépouille d'abord ses acquisitions les plus tardives, suivant en sens inverse, dans sa ruine, les étapes par où elle a passé de la jeunesse à l'âge stérile, ce sont les premières assises cérébrales, les notions héréditaires ou enfantines, qui subsistent les dernières. Cette marche descendante, homologue à l'ascendante, a été constatée dans toutes les maladies mentales, celles de la parole, de la mémoire, de la volonté. Par une décadence de ce genre, il est probable qu'en Henri Heine, le spéculatif, mort en 1856, était tout pareil au judaïsant de 1823, tandis que le poète, par un effet inverse du même principe de psychologie, conservait intact et vivace son génie, jusqu'aux portes du tombeau. Ne s'étant presque pas modifié pendant sa vie, — l'*Intermezzo* de sa première jeunesse est beau de la même façon que le *Nouveau printemps* et que *Lazare*, — Heine ne perdit rien à son déclin. Ses derniers livres sont écrits par un artiste, dont le corps inférieur seul se décompose. Son ironie, son esprit et sa sensibilité, la variabilité organique de ses émotions, la clairvoyance de son

analyse survécurent à sa parole et à la plupart de ses membres.

La maladie lente qui le consuma à petits coups, opéra sur son esprit comme ces réactifs subtils de la chimie, qui dans un mélange respectent les composés cohérents, et dissolvent les instables.

IVAN TOURGUÉNEF[1]

I

A la première lecture d'un des romans de M. Tourguénef (j'excepte les Nouvelles traduites par Mérimée, où le style précis de ce lettré altère l'original), l'on est tenté de nier qu'il y ait là de l'art, mot qui, chez nous, touche aux idées d'artifice et de raffinement. L'on ne retrouve chez l'auteur russe ni les façons de dire nettes, ni les conversations alertes, achevées, décisives, ni les descriptions en couplets poétiques, ni les personnages habituels de nos livres moyens. M. Tourguénef a même fort peu des mérites externes de nos livres supérieurs. Il lui manque, — autant que l'on peut décider sur des traductions qui, revisées par l'auteur, doivent être tenues pour exactes, — le style coloré, la nervosité de notre français moderne, la manie du mot nouveau et des copulations significatives de vocables, nos recherches de so-

(1) *Revue Libérale*, décembre 1883.

norités et de cadences, tout l'art précis et défini de nos maîtres prosateurs modernes.

Les phrases sont lâches, souvent inachevées, comme balbutiantes ou traînées. Elles ont l'air toutes banales, semblent ne rien dire, et en effet elles disent beaucoup moins qu'elles n'insinuent, ne suggèrent, ne donnent à penser, à entrevoir, à deviner. Elles ont comme une efficacité secrète, à faire sentir plutôt qu'à décrire les mille nuances d'un état d'âme ou d'un paysage, en quelques mots sans analyse ni description. Tourguénef en dit le moins possible; il compte sur ce qu'ajouteront d'attentives intelligences aux brèves indications qu'il donne, et il a raison et le lecteur lui sait gré de tout ce qu'il lui laisse à préciser de tentant et de vague.

A travers le déroulement d'une composition lâche, interrompue à chaque instant par l'histoire antérieure des personnages, sous la banalité des incidents, le train des passions ordinaires et des humbles destinées, M. Tourguénef parvient d'une façon merveilleuse à nous persuader de la vie de ses créatures. Dans ses huit volumes de romans, où figurent tous les exemplaires de la race humaine, du paysan au prince, de la petite fille aux vieilles moribondes, chaque acteur agit, existe et souffre, avec toute l'intensité d'un être en chair, avec des gestes particuliers, une physionomie minutieusement évoquée, des façons individuelles de se tenir, de s'exprimer, de se comporter, d'aimer ou de mourir, qui suscitent peu à peu chez le lecteur des images nettes et comme familières. Que

M. Tourguénef nous emmène à Bade, dans les salons de l'aristocratie russe, ou qu'il nous fasse entendre les paroles mystiques du nain Caciane, au fond d'une forêt du gouvernement de Kalouga, ou que ce soit la vie infiniment triste et monotone d'un propriétaire végétant seul au milieu des boues de son bien qu'il nous montre, immédiatement, de plain-pied, nous pénétrons dans le cercle de ces existences lointaines; comme séduits par une incantation, nous prenons notre part à d'autres souffrances et à d'autres passions que les nôtres, jusqu'à ce que le rayon de nos émotions et de notre expérience comprenne toute une époque et toute une terre, où nous emporte une illusion aussi complète et aussi impérieuse qu'un rêve. Tout l'art de M. Tourguénef est dans le succès de cette surprenante évocation. Par des artifices simples, servant un génie psychologique singulièrement subtil, il dessine sur ses pages des individus aussi complètement organisés que les êtres réels dont les images se gravent dans notre cerveau ; la vraisemblance atteinte est telle, que ces fantômes d'un livre muet contraignent notre croyance, et finissent par produire en nous une illusion plus idéale mais aussi forte que celle qui enchaîne notre intérêt aux passions fictives d'un personnage scénique.

Tantôt M. Touguénef arrive à cette hallucination par le fini de ses portraits. Il énumère tel assemblage fortuit de traits, telles voix, telles mains, tel port, tel regard, tel tic personnel ; sans essayer de rendre logique ou d'expliquer ce signalement : il place son personnage dans un milieu décrit, le

lance dans une aventure quelconque et ses particularités morales viennent accentuer peu à peu sa délinéation physique.

« Je vais sur l'Oka, je trouve sa maison, c'est-à-dire ce n'était pas une maison, une hutte. Je vois un homme en veste bleue rapiécée, casquette déchirée, qui me tournait le dos, tout occupé à bêcher des choux. Je m'avance et je lui dis : Est-ce vous qui êtes un tel? Il se retourne, et je vous jure ma parole que de ma vie je n'ai vu d'yeux si perçants. D'ailleurs une figure grosse comme le poing; une barbe de bouc, pas de dents. C'était un vieux. »

L'on pourrait citer de ces portraits par dizaines. La touche est toujours infaillible. En deux phrases comme en une page, sans que le vocabulaire se colore ou que la période se déhanche, M. Tourguénef pose ses créatures, les façonne en un coup de main, nous explique leurs mobiles, leur caractère, et nous voilà entraînés à suivre l'existence d'un étranger, dont le visage nous est devenu familier et dont l'âme va nous être révélée jusque dans son essence.

Tantôt M. Tourguénef néglige même cette introduction. Par un art fantasque, par des réticences, des demi-indications, des dialogues notés dans leurs temps, leurs arrêts, leurs inflexions, il esquisse peu à peu, comme un peintre dont on suivrait le travail, quelque physionomie plus complexe, qui ressort par brusques lumières sur un fond vague et brouillé. Qu'on se rappelle la façon surprenante dont s'accuse sans une indication précise le type de Machourina dans *Terres Vierges*,

l'étudiante masculine ridiculement atteinte d'un amour sans espoir, ou celui d'Evlampia, la fille redoutable du *Roi Lear*. Il semble que M. Tourguénef affectionne cette façon légère de travailler, capricieuse, ayant la séduction de l'inachevé et de l'énigme. Cet art de clair-obscuriste, où des touches de lumière, placées, comme il semble, au hasard, font conjecturer des perspectives infinies, — une série de conversations, de petits faits insignifiants, des traits de caractère sans conclusion, un chuchotement, un serrement de mains, un coup d'œil, suffisent à M Tourguénef pour mettre sur pied ses créatures les plus retorses. Ses femmes, ses merveilleuses femmes russes, mélange infiniment instable d'égoïsme, d'enthousiasme, de dissimulation, de frivolité, sont peintes ainsi, la froide Mme Odintsof de *Pères et Enfants* et surtout la comtesse Irène, l'héroïne de *Fumée*, qui faillit par un retour et un conflit de passions si profondément humaines briser à deux reprises la carrière de son amant. Par cet art souple et sûr M. Tourguénef a fixé dans ses livres quelques-unes des âmes les plus complexes et les plus vraies qu'un romancier ait déchiffrées, des caractères à contradictions subites, à retraites dissimulées, des natures variables et à peine intelligibles des individus, et non plus quelques généralisations correctes, plus ou moins particularisées, d'un type habituel, d'un vice ou d'une vertu. M. Tourguénef est parmi les très rares et éminents artistes qui aient su connaître « un homme en particulier et non pas l'homme en général ».

Ce procédé fragmentaire et réticent est celui de M. Tourguénef ; il le porte jusque dans ses histoires fantastiques, où tout le merveilleux consiste en quelques indications jetées au hasard, en quelques traces fugitives d'une apparition ou d'un mystère. Ses descriptions d'objets inanimés sont presque toutes dans cette manière du clair-obscur. Il affectionne les taudis enfumés des paysans, à peine percés de fenêtres, avec près du poêle quelque malade geignant ; les intérieurs ternes où l'ombre de quelque humble infortune semble accroître le froid des pièces ; les petites maisons louches de la banlieue, repaires de filous et de recéleurs ; ces châteaux désolés et sales où la vie s'écoule si morne, jour après jour, entre les boues du dehors, et le confort assoupissant des vieilles salles. M. Tourguénef excelle à rendre les aspects voilés de la campagne, la terre suante en plein midi, estompant de sa vapeur grise les teintes vives et les arêtes des formes, les après-dîners dans l'ombre vague des bois, la tristesse bleutée des printemps et des automnes, surtout le « je ne sais quoi d'un azur vaporeux et mollement argentin » des belles et calmes nuits d'été. Que l'on relise la merveilleuse scène des *Mémoires d'un seigneur russe*, où le chasseur parvenu le soir à un taboun de bêtes, couché à quelque distance du feu, voit les flammes illuminer, au hasard de leur danse, le groupe de pâtres, les chevaux qui s'ébrouent, les chiens, les hautes herbes, tandis que le ciel déploie au-dessus sa voussure piquée d'étoiles, et que le murmure des légendes chuchotées vaguement lui

parvient par lambeaux; l'on aura là une représentation achevée de l'art de M. Tourguénef, de son procédé par lumières subites, de sa maîtrise à faire saillir d'un fond d'ombre le caractère individuel de l'objet ou de l'être qu'il reproduit, du mystère enveloppant de son style, de cette poésie de demi-jour qui rend ses livres doux et comme parfumés.

II

Avec cette délicatesse de vision intellectuelle, cet art minutieux, puis fuyant et teinté d'une poésie indécise, M. Tourguénef a entrepris d'exposer dans ses livres l'intime d'un groupe d'âmes le plus finement nuancées que l'on puisse connaître. Chacune de ses créatures éclairée de mille lueurs diverses, reprise de tous côtés en ces mêmes manifestations, reste par la complexité même et le minutieux de l'analyse qui la montre, une créature individuelle et rare, qui, mérite extrêmement peu fréquent, est un être particulier, non un type, une généralisation.

Quoique M. Tourguénef ait fait tout un livre de scènes rustiques, il est impossible d'en extraire une somme d'idées générales concordantes sur le paysan russe; et quoique ses romans se jouent d'ordinaire entre des nobles de haute ou de petite fortune, quelque chose qui ressemble au type du gentilhomme russe ne s'y trouve pas. Ses femmes passent par toutes les dégradations variables de

leur nature, et chacune, de la jeune fille à l'aïeule, possède quelque particularité originale et illogique, quelque trait réellement vivant, qu'aucune classification ne peut saisir. M. Tourguénef a tout dépeint avec ce même souci des distinctions et cette même indépendance. Quand il a touché aux grands mouvements d'opinion qui ont agité la Russie contemporaine, sa franchise a blessé de tous côtés. La façon calme dont il a décrit le servage des paysans lui a valu les attaques des nobles et celles des démagogues. Dans son *Pères et Enfants*, la jeunesse russe et la vieille aristocratie se sont reconnues et se sont irritées du portrait. Le nihilisme dans *Terres vierges* est traité en phénomène social, sans plaidoyers et sans polémique, et ainsi, étant véritablement un romancier réaliste que ne trouble dans ses observations aucune thèse, qui ne s'applique qu'à recréer dans ses livres des hommes aussi vivants, individualisés, différenciés que dans la vie réelle, Tourguénef formule dans ses livres de véritables observations psychologiques, étudie de véritables cas, avec une impartialité et une profondeur qui surprennent. Il n'y a pas d'analyste plus profond des ravages et des périls de l'amour que l'auteur de *Fumée* et d'*Eaux printanières*; il n'y en a pas qui sache mieux toutes les nuances de dégradation par où passent les âmes faibles, intelligentes et lasses de ces infamies de la vie spirituelle, les ratés ; ses âmes féminines, avec leurs bontés d'enfants et leurs vues de captives, leurs variations, leurs perfidies, leurs candeurs et leurs infinies douleurs, sont pénétrées et décrites par

Tourguénef avec un charme, une intimité qu'on ne se lasse ni de goûter ni d'admirer. Mais où sa science des nuances morales, son habileté à minutieusement analyser la dépendance et le jeu des départements spirituels, atteint encore au plus haut, c'est dans le débat d'un des problèmes psychologiques les plus considérables de notre époque, celui dont la solution importe le plus à nos races débilitées par une culture intellectuelle trop rapide : l'atrophie graduelle de la volonté par le développement excessif de l'intelligence. M. Tourguénef est revenu trois fois sur ce point morbide de notre organisation morale. Il a esquissé le mal dans *Pères et Enfants*, comme un état mental à peine caractérisé et sans grandes conséquences ; il l'avait décrit auparavant à un stage plus avancé, dans *Dmitri Roudine*, et ici c'est toute l'existence morale du sujet qui est altérée et ruinée. Enfin il l'a magistralement repris dans *Terres vierges*, sans un oubli de détail, avec une pénétration psychologique, une maturité d'art, qui mettent ce livre du petit nombre des romans supérieurs du siècle ; l'atrophie éclate avec tous ses symptômes définis ; elle mine peu à peu les conditions premières de la vie et finit par détruire fatalement l'organisme, qu'elle ravage.

Bazarof, le personnage principal de *Pères et Enfants,* est le moins atteint. C'est un étudiant en sciences naturelles et en médecine de Saint-Pétesbourg, fils d'un roturier, ex-chirurgien militaire. Ce garçon solide et peu sentimental a de bons muscles, un profil grossier « museau de cochon »,

rien ne lui répugne, ni les cruautés minutieuses de la vivisection, ni l'anatomie d'un cadavre à moitié décomposé de typhique. S'il tombe amoureux, c'est en luttant violemment pour cette intégrité de son caractère qui se trouve entamée par l'adoration et la dépendance d'autrui. Il sait du reste cautériser son cœur à temps par un départ brusque et non sans dignité. Tout cela forme en apparence un jeune homme entier, volontaire, dur, bien équilibré, assagi par la pratique de tout l'appareil bien coordonné des sciences, sachant diriger sa vie, se contenir ou agir d'une façon décidée. Cependant cette belle organisation porte un germe morbide : Bazarof réfléchit trop constamment ; ce travail d'introspection psychologique le conduit à des idées dangereuses, telles, que si son âme s'en laissait pénétrer, l'action et la vie lui deviendraient impossibles. Il a rompu avec une inclination douloureuse, sans espoir, énervante par ces incertitudes. Au lieu de courir la campagne, de se médicamenter l'esprit par un exercice violent et calmant, le grand air, une tâche quotidienne simple, il reste de longues après-midi d'été couché dans les foins à rêvasser périlleusement :

« Et moi je me dis : Voici que je suis couché près de cette meule. L'emplacement que j'occupe est si infiniment petit en comparaison du reste de l'espace où je ne suis pas et où l'on a que faire de moi ; et la durée du temps que je pourrais vivre est si peu de chose à côté de l'éternité où je n'ai pas existé et où je n'existerai pas... ; et pourtant dans cet atome, dans ce point mathématique, le

sang circule, le cerveau travaille et voudrait aussi quelque chose..... Quel non-sens, quelle misère! Mes parents s'occupent et ne songent pas à leur néant, il ne les dégoûte pas, il ne leur pue pas au nez: tandis que moi je ne puis ressentir que de la haine. »

Quand un homme s'abandonne à ces pensées, destructives de toute activité, il n'est plus guère bon à devenir un médecin de campagne, à peiner tranquillement dans un coin de la terre, à édifier quelque belle existence utile. Il incline vers les destinées de Hamlet et de Werther, des grands irrésolus, dont toute la sève se dépense à agiter des idées fatalement impuissantes, des êtres oscillants, ballottés entre tous les mobiles, n'en concevant plus d'assez passionnel et d'assez impératif pour se résoudre à agir en un sens unique et constant. Il est bon qu'une piqûre anatomique détruise cette existence, menacée dans sa force vive.

Dmitri Roudine est plus mortellement atteint encore. C'est un homme entre deux âges, éloquent, avec un tour d'esprit noble et poéique. Dans un salon de province, il défend brillamment toutes les belles idées générales qui rendent la vie séduisante; le progrès, l'immortalité de l'âme, la noblesse de la femme. Connaissant en substance les travaux de la métaphysique hégélienne, il enthousiasme par l'ardeur généreuse avec laquelle il en prêche les côtés vulgaires. Quoiqu'il soit fort pauvre, ses déclamations d'idéaliste lui attirent l'amour d'une jeune fille noble, d'esprit résolu, prête à risquer avec lui un enlèvement. Ici l'abon-

dance de ses points de vue le perd ; la désarticulation que son intelligence a subie dans son commerce avec la dialectique allemande, a débilité toute la charpente de son être. Entre les partis de repousser l'affection qui se donne à lui, ou d'agir et de séduire son amante, comme elle le veut, il se trouve incapable de se déterminer. Il parle intarissablement d'amour à la jeune fille, accepte ses demi-rendez-vous, puis se lie avec le fiancé qu'elle méprise, et quand enfin elle l'attend en pleine campagne, décidée à briser avec sa vie, à le suivre une fois pour toutes, pour la bonne ou la mauvaise fortune, il lui persuade, dans un pitoyable écroulement de tout son être, la soumission aux fatalités de la destinée, et la renvoie à son château, avec des déclamations creuses sur l'amertume de la vie. Et cet homme connaît son mal. !

« La nature m'a beaucoup donné, écrit-il, mais je mourrai sans avoir rien fait. Devant le premier obstacle je tomberai en poussière. La domination sur les intelligences vides est aussi peu durable qu'inutile. » « Il n'est ni habile, ni fripon, » dit de lui plus loin un personnage du roman ; il ne fera jamais rien parce qu'il n'y a rien en lui, ni un sang énergique, ni une volonté puissante. Ce n'est pas un hypocrite ou une âme vile. Il fait parfois de noble choses. Il est capable de perdre son pain quotidien en abandonnant par dégoût l'homme dont il s'est fait le parasite, de dépenser son dernier argent dans une entreprise chimériquement humanitaire. Mais toute sa vie, quand la vieillesse arrive, se résume en ce zéro : « Des paroles. tou-

jours des paroles, jamais d'actions. » Roulant ainsi d'entreprise en entreprise, de place en place, d'un pays à un autre, il finit par se faire obscurément et inutilement fusiller sur une barricade, à l'étranger, sans armes, et lorsque l'émeute est déjà réprimée.

La maladie morale est ici la même que chez Bazarof, mais plus aiguë et mieux caractérisée. Ce qui agite et accable Roudine, c'est cette atrophie particulière de la volonté, qui provient d'une intelligence trop exclusivement développée, trop nourrie d'idées purement abstraites et par là incapables de se transformer en mobiles d'action. Il a le cerveau rompu par une métaphysique vertigineuse qui diversifie la pensée, la jette dans des conflits interminables, et équilibrant tous les contraires, accoutume si bien l'esprit à la joie de vivre au delà de la réalité, dans la sphère des entités logiques, qu'aucune impulsion motrice ne l'affecte plus; l'habitude excessive de la ratiocination annule et absorbe toute l'activité volontaire. De plus, les conceptions intellectuelles qui ont envahi ce cerveau, sont étrangères, assimilées, factices : elles ont fait de Roudine un homme expulsé de toutes les traditions nationales, mis à part de sa race. Dans cette invasion d'idées adventices, il a perdu la condition première de toute vie sociale, l'aptitude à se tenir dans les rangs de ses compatriotes, l'instinct par lequel chaque individu se concerte avec d'autres pour un avantage dont une part lui reviendra. La même fièvre qui le rend éloquent, riche en idées, habile à apercevoir les mille faces

d'une théorie, tue sa personnalité, le fait échouer dans toutes ses tentatives, modifier à chaque instant sa route, et rouler d'avortement en avortement, sollicité par toutes les déterminations possibles, incapable de se cantonner en aucune.

Enfin, la même maladie morale se manifeste avec ses derniers symptômes dans Nejdanoff, le nihiliste de *Terres vierges*. Il est étudiant en lettres à Saint-Pétersbourg, car tous ces êtres débilités appartiennent à l'élite intellectuelle ; il est également de l'élite morale. Dans la vie basse et grise d'un jeune homme pauvre, il a conservé une sensibilité délicate pour toute injustice ; les vexations dont on poursuit les libéraux l'ont jeté dans leur camp. Devenu précepteur chez un fonctionnaire, il y défend avec rudesse ses amis politiques calomniés par un gentillâtre de campagne. Il s'éprend dans cette maison d'une jeune fille malheureuse et tendre aux persécutés comme lui-même ; il l'enlève, et les voilà se jetant tous deux dans la propagande révolutionnaire, « allant au peuple », sachant qu'ils hasardent leur vie dans une mission écœurante et obscure.

Toutes ces agitations et ces passions ne parviennent pas à le distraire de la torpeur qu'il sent glacer sa force morale. Il se contraint longuement, à force de monologues, en essayant de s'exagérer à lui-même la beauté de son but. Il ne peut ni vouloir, ni agir. Il s'est jeté dans l'œuvre nihiliste, et sans cesse il débat mentalement l'utilité de ce sacrifice. Il ferme violemment ses yeux, il impose silence à sa contradiction interne, et se lance en avant. Il

s'est affublé d'une défroque ridicule ; il va chercher le peuple dans ses tavernes, mais il ne sait ni lui parler, ni l'aimer. Par un jour important de demi-émeute, il se laisse enivrer dans un cabaret; on l'emporte sans connaissance et malade. Il revient de cette tentative, l'âme meurtrie, et raffermi dans ses doutes de soi. Il a pour son malheur « des idées esthétiques », c'est-à-dire qu'il aime à faire des vers mélancoliques et sceptiques, à rêver vaguement à la suite de son imagination, que ses sens délicats apprécient le luxe, une nourriture saine, la beauté féminine. La rudesse de son œuvre, cette tension continuelle de son énergie vacillante, lui donne des étourdissements, et finit par l'alanguir. Mais son intelligence lui démontre sans cesse la beauté du parti qu'il a pris. Il ne peut se résigner à se croiser tranquillement les bras, à terminer ses études philologiques, et à vivre dans la peau d'un humaniste obséquieux. Le voilà poursuivi par le harcèlement des hésitations renaissantes. En lui, deux âmes se battent :

« En réalité, écrit-il, quand je suis avec les gens du peuple, je ne suis bon qu'à tendre l'oreille et à observer. Mais si je veux essayer de parler, ça ne va plus du tout. Je sens moi-même que je ne suis bon à rien. Je me fais l'effet d'un mauvais acteur, jouant un rôle qui n'est pas dans ses moyens. Un sentiment de bonne foi consciencieuse vient me prendre fort mal à propos, et puis le doute, et même un misérable instinct d'humour que je tourne contre moi. La foi, la foi, où la prendre? »

Par une dernière infortune, il s'est épris d'une

jeune fille loyale, ferme, qui croit de toutes ses forces aux idées révolutionnaires et se prépare sans hésiter à évangéliser le peuple ; son amour pour Nejdanof est né en dernière analyse, du rôle d'agitateur que celui-ci a prétendu jouer. En sorte que ses fluctuations de caractère le perdent du même coup à ses yeux et dans l'esprit de sa fiancée. Celle-ci passe de l'admiration que lui inspirait cette attitude d'homme en lutte avec la société, à une commisération maternelle et un peu méprisante. Elle plaint la faiblesse de cet être nerveux, partagé entre un monde de scrupules, jusque dans son affection pour elle. Car ici encore, Nejdanof porte l'incessante et douloureuse angoisse qui l'arrête à tout acte de la vie. Marianne ne se donnera à lui que s'il éprouve pour elle « un amour qui lie pour la vie ». Or, ces mots, il n'ose pas les prononcer. Il se torture d'arguties, recommence sans cesse son infructueux examen de conscience, et se butte toujours à l'impossibitité d'éprouver une sensation forte et décisive, qui est le symptôme dernier de sa ruine morale :

« Elle m'aime, écrit-il à un ami, et elle m'a dit qu'elle serait à moi, si je me reconnaissais le droit de l'exiger. Je ne me reconnais pas ce droit. Elle croit en moi, à mon honnêteté, et je ne la tromperai pas. Je vois que jamais je n'ai aimé et que jamais je n'aimerai personne plus qu'elle. Mais c'est égal, comment pourrais-je unir ma destinée à la sienne? Lier un être vivant à un cadavre ou tout au moins à un corps à demi-mort! Que dirait ma conscience? Tu me répondras que si ma passion était plus forte,

ma conscience se tairait. Mais justement, je ne suis qu'un cadavre. »

Parvenu à ce demi-renoncement, il n'ose s'y tenir. L'énervante histoire de son amour hésitant, angoissé continue. C'est un épiement des moindres incidents, commentés et interrogés pour en tirer une certitude; un interminable débat intérieur, des accès subits de désespoir qui le prosternent à genoux et pleurant devant sa fiancée; puis de mornes et lasses tentatives d'échapper à cette obsédante indécision, avec la science certaine de leur inutilité; enfin le pressentiment du suicide, la perception que la vie se retire peu à peu de lui, comme la chaleur abandonne un cadavre. Fourvoyé dans l'impasse, acculé à une occasion où les événements le forcent à se résoudre, Nejdanoff se soustrait aux tortures de son âme malade par l'échappatoire suprême.

« Sans rencontrer personne, il se glissa dans le petit enclos. Le jour était gris, le ciel pendait bas; près de terre, un petit vent humide agitait les pointes des brins d'herbe et balançait les feuilles des arbres. La fabrique faisait moins de bruit qu'à l'habitude; une odeur de charbon de terre, de goudron et de suif venait de la cour. Nejdanoff jeta autour de lui un regard scrutateur et méfiant, puis il marcha droit à un vieux pommier...

« Le tronc de ce pommier était couvert de mousse desséchée; ses branches rugueuses et dénudées, avec quelques petites feuilles vertes et rouges accrochées çà et là, s'élevaient tordues vers le ciel, semblables à des bras de vieillard suppliant,

les coudes repliés. Nejdanoff se plaça de pied ferme, sur la terre noire qui entourait le pied du pommier et tira de sa poche le petit objet qu'il avait pris dans le tiroir de sa table. puis il regarda attentivement les fenêtres de la maisonnette. Si quelqu'un me voit en ce moment, pensait-il, je remettrai...

« Mais nulle part ne se montra un visage humain. Tout semblait mort, tout se détournait de lui, s'éloignait pour toujours, le laissant seul à la merci du destin. Seule la fabrique lui envoyait sa puanteur et son vacarme stupide ; et une petite pluie fine commençait à tomber en gouttelettes fines et très aiguës. Alors Nejdanoff, à travers les branches tordues de l'arbre, regarda le ciel gris très bas, mouillé, indifférent, aveugle; il bâilla, s'étira, se dit: « Après tout, il n'y a que cela à faire; je ne puis retourner à Pétersbourg, à la prison. » Il jeta loin de lui sa casquette, et, ayant ressenti d'avance dans tout son corps comme une tension forte, angoissante et douceâtre, il mit la bouche de son revolver contre sa poitrine et pressa la gâchette. Il éprouva un choc pas très fort et le voilà déjà couché sur le dos... Un tourbillon de fumée verdâtre passe dans ses yeux, sur son visage, sur son front, dans son cerveau, et un poids horrible l'aplatit pour toujours contre terre. »

Ce cas navrant est extrêmement significatif. Il présente tous les enseignements d'une analyse de pathologie psychologique bien faite. L'atrophie fonctionnelle de la volonté nous est présentée avec tous ses symptômes habituels, la surabondance d'idées et de sentiments abstraits, la disposition

que donne cette perpétuelle agitation à l'analyse intérieure et à l'ironie envers soi-même, l'incapacité finale de formuler un jugement arrêté ou de ressentir une émotion entraînante et la scission de l'âme en deux courants d'idées contraires, cette division intestine conduisant à la perception de deux moi irréconciliables, puis causant la mort de l'organisme qu'elle affecte.

Que l'on considère que ces études de pathologie mentale sont écrites par un auteur qui s'entend merveilleusement à décomposer les mouvements d'âme, à manier les sentiments, à percevoir la forme particulière qu'ils revêtent dans l'individu qu'il analyse, à faire entrevoir par le clair-obscur d'un style réticent, par l'indécis des incidents contradictoires, tout le complexe de l'être qu'ils affectent, qui connaît les infinies sinuosités, les étranges mélanges de clarté et d'ombre que présente tout esprit humain, on mesurera ce que les romans de Tourguénef ont de concluant et de propre. Ils pénètrent de sympathie et de compréhension pour les personnages qu'ils montrent plus complets, plus divers que d'autres livres. Ils sont de véritables recueils de vies humaines, ne défendent guère de thèse, ne généralisent ni ne déforment en vue de quelque effet esthétique supérieur, et à part le choix qu'ils font dans notre espèce, d'êtres particulièrement retors, compliqués et nuancés, n'ont d'autre but et d'intérêt que de donner à deviner quelqu'une de ces variables créatures aussi complètement et aussi artistement que cela se peut. De là le charme étrange de ces contes et de ces romans. Ce ne sont

pas positivement des analyses qui élucident, ni des drames qui simplifient, grandissent ni carrent l'homme en une seule passion dominante, ni des récits d'aventures qui surprennent sur le merveilleux et le hardi des péripéties. Ce sont des études esquissées d'une singulière délicatesse de traits menus, diffus cependant et noyés d'ombre, qui tentent cette curiosité de connaître, que suscite tout mystère, qui la récompensent de son effort, par l'intéressante complexité de la physionomie qui surgit peu à peu de l'ombre, par la sympathie émue qu'elle inspire, comme elle se révèle véridique, portrait et non académie, être tout semblable à son spectateur et mirant dans ses yeux le charme et la tristesse qu'il a connus et subis.

III

Ce don d'intime et délicate pénétration qui a peut-être écarté Tourguénef des émotions littéraires tragiques ou violentes, lui a assuré, en retour, de comprendre les âmes qu'il analyse, c'est-à-dire de les aimer.

Ses livres ont la qualité, absente aujourd'hui de presque toutes nos œuvres supérieures, de ne point être durs à l'homme. Ils sont pénétrés d'une douceur bienveillante et ne mettent pas d'exaltation à décrire notre misère. Ils délassent de la rudesse de nos grands romanciers, par un esprit plus large et plus libre, par une sympathie miséricordieuse

pour les souffreteux, les meurtris de la vie, les êtres incomplets, racornis et humbles ; leur air d'excuse pour les faiblesses et les tares de la nature humaine a quelque chose de la belle tendresse cordiale avec laquelle Rembrandt a peint les pauvres et les simples d'esprit. Tourguénef semble bien connaître autrement notre race que par les vagues abstractions qu'en conçoivent la plupart des cerveaux, ces catégories grossières où les bonnes gens sont à droite et les vicieux à gauche. Il sait les hommes particuliers, chaque homme parmi ceux qu'il a notés, et à force d'observations individuelles, faites sans préjugés, il est parvenu à voir le microcosme de demi-vertus et de fractions de défauts, de petitesses, de médiocrités, les transfigurations momentanées, les rechutes, les abandons et les élans qui font de toute âme un alliage bizarre et unique.

Par ce commerce avec la nature humaine profonde, infiniment fugace et variable, il est resté plein de compassion, s'abstenant également des conclusions opitimistes et de la misanthropie, dans une humeur large et patiente, propice à lui laisser découvrir en tout acte et en tout caractère une part de fatalité, quelque chose d'inévitable méritant l'excuse.

Dans toutes ses investigations, Tourguénef porte une mansuétude sage, une vertu d'observateur triste, des qualités de pénétration et de sympathie. S'il connaît l'avortement habituel de nos tentatives, l'inutilité de la bonne volonté, la part indestructible d'égoïsme et de mal dans les plus beaux actes,

il perçoit les causes infiniment secondes de toutes ces dissonnances et n'ignore pas la goutte de bien qui s'insinue sans cesse dans les choses les plus laides. Ses créatures haïssables ont des éclaircies de bonté par où elles rentrent dans notre sympathie. Sipiaguine, le fonctionnaire pseudo-libéral de *Terres vierges*, a parfois avec sa femme des sentiments honnêtes et bons. On se tromperait en prenant pour un être purement pervers la comtesse Irène de *Fumée*, qui se livre, dans un accès de contrition, à son ancien et dédaigné amant, puis se reprend, quand celui-ci a presque brisé sa vie. L'art du romancier russe dépeint des créatures plus contrastées et plus troublantes qu'une femme simplement hypocrite, et quant aux pauvres hères entraînés hors de la voie droite par les perspectives infinies de félicité qu'ouvre quelque amour naissant, il sait combien ils sont infortunés et dignes de pitié.

« Mais peut-on échapper à des mains quelconques? L'homme est faible, la femme est tenace, le hasard est tout-puissant ; se résigner à une vie décolorée est difficile, s'y résigner complètement est impossible..., et ici il y a beauté et sympathie, chaleur et lumière, comment s'y dérober? On s'élance comme un enfant vers sa bonne. Ensuite viennent sans doute, comme à l'ordinaire, le froid, les ténèbres, le vide et puis on se déshabitue de tout, on ne comprend plus rien. D'abord on ne comprend pas qu'on puisse aimer, puis on ne comprend même pas comment on peut vivre. »

Le pessimisme calme de cette conclusion assom-

brit tous les livres de Tourguénef. En lui l'observateur est indulgent parce qu'il comprend, mais il est triste aussi parce qu'il comprend. Si son intelligence lui dit les causes nécessaires de tout le mal, elle instruit sa sensibilité à n'en pas souffrir. Et celle-ci est rêveuse, troublée, par tout ce que l'esprit lui apprend des hommes et du monde. Tourguénef ne se fait pas d'illusions généreuses et banales sur la misère humaine, sur la fatigue et l'inanité de l'effort, sur le déchet des plus belles entreprises, sur cette part d'imperfection infinitésimale ou infinie toujours présente, qui corrompt ce que l'homme touche. Il connaît tout le ridicule des plans forgés d'avance et sans cesse déroutés, toute la futilité des passions crues éternelles, la vanité des spéculations philosophiques, les vacillations des plus belles volontés. Ses recherches sur l'une des plus effrayantes impuissances morales de l'homme moderne, la sympathie même qui l'attire vers les misérables et les imparfaits, tout le spectacle attristant de l'humanité vue de près, l'ont irrémédiablement contristé, et de même qu'un aliéniste, à force de voir la fêlure légère ou béante des cerveaux qu'il examime, doute qu'il y ait des âmes normales, Tourguénef tient en suspicion la force de l'homme et la joie de la vie. Quand Litvinoff quitte, le cœur meurtri, la ville où son ancien amour renaquit et s'évanouit une seconde fois, c'est la philosophie même du romancier qu'il formule :

« Fumée, fumée, » répéta-t-il, et subitement tout lui sembla fumée, sa vie, la vie russe, tout ce qui est humain et principalement ce qui est russe. Tout

n'est que fumée et vapeur, pensait-il, tout paraît perpétuellement changer, une image remplace l'autre, les phénomènes, succèdent aux phénomènes mais en réalité tout reste la même chose ; tout se précipite tout se dépêche d'aller on ne sait où, et tout s'évanouit sans laisser de trace, sans avoir rien atteint ; le vent a soufflé d'ailleurs, tout se jette du côté opposé, et là recommence sans relâche le même jeu fiévreux et stérile. »

Ailleurs ces passages attristés ne manquent pas, et même dans les pages les plus souriantes, on voit que la plume est tenue par un homme qui connaît la vanité d'énormément de choses, qui s'en afflige, qui s'en persuade et ne peut cependant se résigner à la vanité de son propre être. Ce désenchanté de la vie a la plus vive horreur de la mort et de la vieillesse : « ... Puis tout à coup, comme de la neige qui nous tombe sur la tête, voir arriver la vieillesse et avec elle sa compagne, la crainte de la mort, cette crainte qui nous mine et nous ronge sans cesse, puis enfin le plongeon dans l'abîme. La vie ne lui apparaissait pas comme cette mer aux vagues tumultueuses que décrivent les poètes ; il se la représentait unie comme une glace, immobile, transparente jusque dans ses plus obscures profondeurs ; lui-même, assis dans un petit esquif chancelant, et en bas, au fond de l'abîme sombre et limoneux, il entrevoyait vaguement, semblables à d'énormes poissons, des formes monstreuses: toutes les misères de la vie, maladies, chagrins, démence, cécité, pauvreté. Et voilà que, sous son regard, un de ces monstres émerge des

ténèbres, monte, monte encore, devient de plus en plus visible, de plus en plus horriblement distinct. Encore un instant, et soulevé par le dos du monstre, la barque va chavirer. Mais de nouveau la forme semble devenir plus vague, le monstre descend, regagne le fond et s'y recouche, agitant à peine sa sombre nageoire. Pourtant, le jour fatal doit venir où la barque sera renversée. »

L'anéantisement de l'être, ce problème dernier, qui nous intéresse si cruellement, M. Tourguénef semble en ressentir toute l'amertume. L'existence et la disparition de l'individu lui paraissent également lamentables. Après Shakespeare, après les *Pensées*, il ne peut échapper à la contradiction profondément humaine de redouter la mort et de médire de la vie. Son système psychologique, son empirisme et son individualisme l'y contraignent. A force de contempler les petites actions d'une multitude de créatures, de suivre leur vie par le menu, d'assister à la dépense sans grand résultat du trésor de leurs forces morales, du remuement stérile dans sa discontinuité des passions et des espoirs, à ce volètement de but en but pour aboutir « au cinquième acte toujours sanglant », on ressent une sorte d'effroi et de triomphe amer.

Il paraît certain, à qui considère les individus seulement, que toute cette agitation de condamnés marchant à l'échafaud, est profondément vaine et que son dénouement est d'une insupportable tristesse. Tourguénef, par la constitution même de son esprit, par son aptitude à l'observation minutieuse, sa répugnance à généraliser, s'est exclu de la seule

solution de ce dilemme que l'on puisse opposer avec quelque chance au pessimisme, en dehors de toute théologie. La sérénité de Gœthe, la paix des systèmes spinosistes, le calme bien ordonné et la belle stabilité des écrits de M. Herbert Spencer, en général, le détachement de tous les livres de haute science, procèdent de vues générales qui dépassent et expliquent le spectacle contradictoire des cas particuliers. Les généralisateurs, se haussant à la notion de race et de substance, dépassant l'individuel et l'actuel, aperçoivent dans l'écoulement infini des phénomèmes, dans l'incessante suite des avortements et des échecs, la parcelle de succès, qui, positif et acquis, grossit la somme des biens. L'obscur passé leur est l'origine des maux qui, ayant commencé peuvent cesser d'être, et quant à la mort même, elle leur apparaît comme la condition essentielle de la durée prospère de l'espèce, qui ne saurait subsister utilement que par la destruction de ses représentants momentanés, comme le corps ne vit que par l'usure de ses cellules.

Mais Tourguénef était empêché par toute son organisation mentale de connaître ces consolations intellectuelles. Il eut essentiellement une âme minutieuse particulariste, si l'on peut dire, qui percevait merveilleusement ce que chaque objet a d'individuel, de propre, d'unique, et qui pourtant, par une sorte de paresse native, n'allait pas à s'en former une image précise, mais la concevait diffuse, vague, toute brouillée d'ombre. Si les paysages et les hommes furent connus de Tour-

guénef, en ce qu'ils ont d'essentiel et d'intime, ce fut par hasard, par don, car il sentait plus qu'il ne ressentait, se détournait de n'en évoquer nettement dans son esprit ou dans son écriture, sachant les choses de bien, s'arrêtant volontiers au mystérieux et à l'inconnu, à l'attrait des êtres complexes, obscurs et divisés. Son esprit était fort peu synthétique, se défiait de ses forces, craignait les visions définies, s'attachait instinctement à ne point empêcher par des faits trop précis de s'épanouir sa sensibilité qui était extrêmement vive, douce et tendre. Ce que sa notion des hommes et des choses avait de menu, de nuancé, d'épais, de peu concluant, de peu poussé, le laissait comme en une sorte d'admiration rêveuse pour un spectacle qui lui apparaissait étrangement varié, singulier, multiple surtout et compliqué ; une douce sympathie lui venait pour les êtres qu'il avait connus intimement et confusément comme penché sur eux de trop près, l'intelligence de leurs erreurs, la tristesse de leurs fautes, l'étonnement navré de les apercevoir eux si intensément vivants et complexes, bornés, faibles, isolés, perdus et passagers en ce vaste monde dont le romancier ne parvenait à comprendre ni l'arrangement ni le but, ni l'infinie petitesse. Son intelligence savait qu'il y a un problème de l'existence, pénétrait même par ouï-dire les idées générales qui pouvaient aider à le résoudre. Mais elles ne naissaient pas en lui et il n'en eut pas l'amour. Si ses dons de styliste gracieux ne pouvaient lui en suggérer de par le pouvoir des mots ; le trop de minutie diffuse de

ses observations ne les rendait pas propres non plus à cette systématisation ; les pensées dernières lui répugnaient comme les visions lucides. Avec une intelligence très belle, une âme très noble, des sens non pas acérés, mais déliés et attentifs, ce géant débonnaire et lent qu'était Tourguénef, eut le défaut et l'infortune de manquer d'une vue arrêtée sur le futur, d'ignorer en l'homme ce qu'il y a de générique, de gros et de fort, de ne ressentir ni haines ni enthousiasmes violents, de vivre en dépaysé et en dilettante. Il fut l'artiste de ses perceptions délicates et de ses sentiments compatissants, l'élégiaque du réalisme. Il connut du monde tout ce que peuvent y voir des yeux très myopes et très doux, il en ignora ce qu'en déduisent les esprits purs, froids, lointains et volontaires.

EDGAR ALLAN POE [1]

Analyser l'œuvre d'Edgar Poe, discerner l'esthétique subtile, savante et parfaite, par laquelle il suscite, avec une certitude prévue, l'extrême de certaines émotions, remonter de ces moyens à ces effets, des artifices du style, de la psychologie, de la composition, aux propriétés intimes et essentielles, saisir enfin la cause dernière, l'âme même de Poe, complexe, ténébreuse, retorse et robuste, ayant d'un mécanisme d'acier le froid, le bleu, le fin et le dur, ce sera, d'une certaine manière, appliquer à cet artiste la loi du talion, le disséquer avec les instruments par lesquels il assume sur la plupart des esprits de ce siècle un ascendant impérieux et obéi.

I

Les œuvres de Poe fascinent : leur domination est immédiate. Dès les premières lignes de ses

(1) *Revue contemporaine*, du 25 janvier 1885.

contes et de ses poèmes, par l'emploi d'un style particulier et variable, d'une certaine catégorie de mots et d'une syntaxe précise, par le ton spécifique du début, Poe s'empare de l'attention, dispose à le suivre en une certaine humeur, contraint — de même qu'un sourire fait sourire, et qu'un clignement d'yeux porte à prendre l'air rusé, — à ressentir l'état d'esprit, la comicité nerveuse et le douloureux accablement dont l'œuvre sera saturée. Quelque chose d'étranger et de prestigieux s'est insinué, aux premiers paragraphes, dans l'âme du lecteur : étreint et enlacé, ployé dans la posture intellectuelle assignée, il subit d'avance le choc de l'émotion que le poète prémédite.

Cette préparation est faite avec un soin scrupuleux. Dans les romans judiciaires, des préfaces de plusieurs pages d'un style défini et lucide, d'une élocution correcte, sertissant en un clair argent de froids paradoxes, préparent, toute sentimentalité réprimée, à épanouir ce que l'esprit contient de dispositions spéculatives, de curiosité supérieure et sèche. D'autres introductions sont à la fois nettes et fantasques, mystérieuses et fébriles. Dans les histoires où l'erreur domine, toutes les nuances du tragique teintent les premières phrases. L'opulente solennité du début de la *Mort rouge*, le ton piteux et défaillant, dans *Puits et Pendule*, s'assortissent à l'affolement entrecoupé qui secoue le commencement du *Cœur révélateur* à l'ouverture maladive et triste de la *Maison Usher* où ces mots « journée fuligineuse, sombre et muette » sonnent le glas; d'autres encore, l'inoubliable prélude à

Ligéia, les lentes et sombres périodes initiales dans *Ombre*, les ténébreux débuts du *Corbeau* et de la *Cité en la mer*, affectent comme des présages. Sans gradations et sans pause, par un mot sinistre, par une inversion subite, le poète touche la région cérébrale, désigne l'émotion qu'il va surexciter. Comme la peur s'empare de tout un public silencieux à l'abaissement des feux de la rampe, le sommeil magnétique des convulsionnaires aux longs déchirements d'une cymbale, ces préfaces subjuguent, prédisposent et saisissent, entraînent dans la brume violette où surgit la vision d'Auguste Bedloe, au versant des molles collines que côtoie la frêle barque de la fée, aux voûtes sombres sous lesquelles Roderick Usher pâlit et s'étiole.

Pas une dissonance de style ne rompt dans la suite la tonalité de ces débuts-thèmes. La diction analytique des romans judiciaires reste précise et glaciale jusqu'à la fin. L'atmosphère d'ambigu badinage, qui est distillée autour du secret de la *Caisse oblongue*, ne se dissipe qu'à la catastrophe Par le lent déroulement du récit, l'aiguë terreur que désigne l'exorde de *Bérénice* ne desserre pas un instant. Dans certains poèmes, d'idiotes répétitions, marquant la débilité d'une âme prostrée, poursuivent jusqu'au bout leur battement fêlé de cloche. Cette acharnée persistance à n'user en une fois que d'un style, à ne susciter et redoubler qu'une émotion, conquiert le lecteur, l'emmène et le trouble ; perdant pied dans l'irréel, lentement dépouillé du sens de sa personnalité, il est soumis et lié, muet d'épouvante, transfixé de douleur, maniaque d'ana-

lyse, consterné de la mort d'une amante qu'il n'a pas connue, attaché par un enthousiasme froidement tendu à la démonstration d'un principe métaphysique, énorme à intégrer l'univers.

Cette assonance de l'âme du lecteur, obtenue dès le début de chaque œuvre et maintenue jusqu'à la phrase finale, Poe investit son imagination. Il y fait sourdre des visions aussi précises et nettes en leurs parties que les spectacles perçus, sollicitant la croyance par les propriétés mêmes que réalisent les objets extérieurs : dans Poe, tout ensemble est minutieusement détaillé, évident et intuitif, par la démonstration répétée de ses éléments.

La description des lieux dans le *Double assassinat* est classique : avec des phrases ternes d'inventaire, avec des redites et des insistances, Poe raconte la distribution de l'appartement, le mécanisme des fenêtres, l'aspect des cadavres, le désordre du mobilier, recompose l'acte du crime, suscitant de cet égorgement une vision plus concrète qu'un réquisitoire dramatisé. Ses descriptions de tempêtes, faites en mots nautiques plutôt que pittoresques, sont terrifiantes, par leur vérité minutieuse, pleines d'épouvantements réels, de faces livides de matelots, de bris de mâts, de colossales trombes d'eau balayant le tillac, des secousses brutales d'un assemblage de planches heurtées et défoncées par le choc entêté des vagues. Le détaillement graphique des scènes, absolue contrefaçon de la vision, stupéfie dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Par un prodige d'identifi-

cation avec le personnage de ce récit, Poe réalise, dans l'ordre strict où le narrateur fictif a pu les apercevoir, des scènes qui cessent d'être imaginaires. L'enfouissement à fond de cale de l'aventureux marin, la bataille contre les mutins, l'île de Tsalal, l'éboulement, l'explosion du navire, la fuite des blancs, se passent dans des lieux visibles, s'incrustent dans la mémoire comme des actes commis ou subis. Poe sait faire surgir ainsi, dans la cervelle de ses lecteurs, de somptueux ameublements, les paysages magnifiques et clairs du *Domaine d'Arnheim*. Il fixe d'inoubliables physionomies, celle de Dupin, de la victime dans le *Cœur révélateur*, de Morella, de l'exsangue morphiomane des *Souvenirs*. Il promène par les rues nocturnes et populeuses que passe l'homme des foules, et déploie la lumineuse hallucination d'Auguste Bedloe. L'intérieur de la morose maison Usher « aux fenêtres semblables à des yeux sans pensée » se dévoile dans un crépuscule. Les scènes d'horreur, de torture, de putréfaction, le facies hippocratique d'un poitrinaire moribond, la hideuse apparition du *Ver conquérant*, sont implacablement détaillés. Ces tableaux d'amphithéâtre et de charnier, lentement décrits et douloureux aux nerfs, culminent en celui des résurrections et des mortifications successives du cadavre de Lady Rowena, dans cette histoire que Poe a nommée avec raison : *Ligéïa*, l'aiguë. La vie revenant aux chairs sous le flasque épiderme, le sang qui reflue et rubéfie les artérioles, les lèvres se détendant, s'arquant, les paupières qui battent, et la frêle poitrine

qui palpite, puis ce corps frémissant cadavérisé, le recroquevillement des traits, la lividité des chairs et la viscosité de la peau, sont suivis et retracés sans un sursaut, en une succession d'images si mémorables qu'elles hantent.

Ce minutieux détaillement descriptif des choses et des personnes, appliqué à la représentation d'un état d'âme, devient la plus subtile analyse. S'attachant à montrer l'activité d'un esprit, Poe la décompose en mouvements rudimentaires successifs, suivis dans leur enchevêtrement, reliés à travers leurs interstices, distincts et réunis comme sous le microscope, les cellules d'un tissu. Qu'il se propose de faire concevoir la monomanie d'une intelligence analytique pure, la niaiserie d'un stupide enquêteur, la vacillation d'une âme malade incitée à consommer sa perte et prise entre le souci de sa chair et une irrésistible impulsion morbide, l'affolement d'une frénétique terreur, ces états crépusculaires de l'esprit où le cerveau anémié n'a plus que des remuements lents et des pensées moribondes, la pénétration psychologique de Poe s'exerce par la même méthode de démonstration détaillée. Pas à pas il suit en William Legrand la filière de raisonnements qui conduisent d'un morceau de parchemin sali à la trouvaille d'un trésor miraculeux. Il décompose l'humeur songeuse de M. Bedloe, en une procession d'éclatantes images. La névrose de Roderick Usher, sa terreur d'être terrifié, qui le dégénère et l'anéantit, est disséquée fibre à fibre. Dans un département plus ardu, Poe excelle à délimiter les états rudimentaires des cerveaux lésés

ou dormants, l'extrême vertige, la nausée spirituelle d'un homme mourant de faim, les larves de la pensée d'un homme évanoui d'horreur, les mouvements reptatifs d'un cerveau sortant de catalepsie, l'invincible torpeur de la démence débutante. Et sa virtuosité est telle qu'il se plaît, dans le *Dialogue de Monos et Una*, au tour de force de dégrader, par d'infinies atténuations, la vie cérébrale d'un mort récent, de sa plénitude au néant.

Je ne respirais plus. Le pouls était immobile. Le cœur avait cessé de battre. La volition n'avait point disparu, mais elle était sans efficacité... L'eau de rose dont ta tendresse avait humecté mes lèvres, au moment suprême, me donnait de douces idées de fleurs, — fleurs fantastiques infiniment plus belles qu'aucune de celles de la vieille terre..... Le toucher avait subi une modification plus singulière. Il ne recevait ses impressions que lentement, mais les retenait opiniâtrement, et il en résultait toujours un plaisir physique des plus prononcés. La pression de tes doigts, si doux sur mes paupières, à la longue, remplirent tout mon être d'un délire sensuel inappréciable..... Tes sanglots impétueux flottaient dans mon oreille avec toutes leurs plaintives cadences... C'étaient de suaves notes musicales et rien de plus... pendant que la large et incessante pluie de larmes qui tombait sur ma face... pénétrait simplement d'extase chaque fibre de mon être... Toi seule avec ta robe blanche, ondoyante, dans quelque direction que ce fût, tu t'agitais toujours musicalement autour de moi... Et quand, approchant alors, chère Una, du lit sur lequel j'étais étendu, tu t'assis gracieusement à mon côté, soufflant le parfum de tes lèvres exquises et les appuyant sur mon front, quelque chose s'éleva dans mon sein, quelque chose de tremblant, de confondu avec les sensations purement physiques engendrées par les circonstances, quelque chose d'analogue à la sensibilité même, un sentiment qui appréciait à moitié ton ardent amour et ta douleur. . Cela s'évanouit prompte-

ment dans une extrême quiétude, puis dans un plaisir purement sensuel... Une année s'écoula... Le sentiment de l'être avait à la longue entièrement disparu, et à sa place, à la place de toutes choses, régnaient, suprêmes et éternels autocrates, le *Lieu* et le *Temps*. Pour *ce qui n'était pas*, pour ce qui n'avait pas de forme, pour ce qui n'avait pas de pensée, pour ce qui n'avait pas de sentiment, pour ce qui était sans âme et ne possédait plus un atome de matière, pour tout ce néant et toute cette immortalité, le tombeau était encore un habitacle, les heures corrosives, une société.

Cet exemple d'analyse est un indice. Il est permis de soupçonner qu'un psychologue si habile à disséquer minutieusement des états d'âme inconnaissables n'a peut-être point usé non plus d'observations et de documents pour deviner les personnages ailleurs moins hypothétiques. Leur unité confirme encore cette supposition. Pour montrer et caractériser les êtres qui agissent les *Histoires*, Poe se borne à déduire devant le lecteur un de leurs états d'âme, une chaîne de pensées, une intuition, un penchant, une rêverie. Il n'emploie pas les conversations, le minutieux récit des antécédents, les aventures amenées pour causer une décision caractéristique, expédients qui servent aux romanciers psychologues à faire entrevoir la complexité de leurs créatures. Avec un art plus élémentaire, Poe élague de ses personnages ce qui est humain, commun et subordonné ; il désigne la faculté excessive ou défectueuse en laquelle ils s'individualisent, les montre déséquilibrés en acte et poussant à ses conséquences extrêmes la conduite commandée par leur état mental.

Cette méthode sommaire est justifiée par l'aspect

saillant des personnages de Poe, qui ressortissent presque tous à la pathologie mentale. A part Pym et quelques comparses, dans cette galerie de faces hagardes, qui va de Dupin et de Legrand à Lady Ligéïa et à l'amant d'Helen, tous sont affectés de quelque manie, poursuivis d'hallucinations, secoués par quelque névrose spinale, affolés de haine, de terreur, de douleur et de spleen. De perpétuels raisonneurs poursuivent sans cesse leur opération déductive, séduits fatalement par l'attrait des énigmes. D'autres accomplissent d'atroces vengeances, combinant les supplices avec une haine lucide et fixe. Il en est d'opiacés et d'hystériques, dont la personnalité a fini d'être effacée par l'abus de passes magnétiques. De pâles victimes sortent anéanties, les nerfs crispés ou atones, de quelque aventure terrible au delà des forces humaines. L'homme des foules est atteint d'un mal moral que les aliénistes peuvent classer. Les meurtriers du *Cœur révélateur*, du *Chat noir*, du *Démon de la perversité,* Roderick Usher sont des maniaques commençants, atteints d'hallucinations auditives ou visuelles, agités d'impulsions morbides. Le mutilateur de Bérénice est en proie à l'une des formes du vampirisme. Les héros des poèmes sont frénétiques d'exultation, ou radotent et délirent de douleur, comme les étranges femmes des contes, mystiques, grandes et frêles, ont la ferveur égarée des êtres fragilement nerveux. Toute cette troupe aux yeux aigus, à la face blême et convulsée, aux mains capricantes, ces âmes compromises et vacillantes, situées aux confins de la folie, disséquées

en leur vice, exhibées en leur monstruosité, sont définies et homogènes. Aucune ne porte le signe des êtres observés et pris à même la vie : divers et incomplets.

Il est constant que nulle des femmes que Poe a connues longtemps ou pendant quelques jours, n'est reproduite ou exaltée dans ses contes ni dans la plupart de ses poésies. *Ligeïa* ne semble transposer quelques-uns des incidents de la mort de sa femme, que prophétiquement ; car il l'écrivit avant que les rechutes et les guérisons successives de Virginie Poe pussent lui fournir le modèle des altérations par lesquelles passe le cadavre de Lady Rowena. Des personnages masculins de Poe, le prototype n'a pu être désigné par la minutieuse biographie de M. Ingram. Ni Dupin, ni Pym, ni Bedloe, ni Rod. Usher n'ont eu, que l'on sache, d'existence réelle, même approximative. Des êtres pris partiellement dans la réalité seraient d'ailleurs plus complexes et moins intenses, auraient une âme plus mêlée et plus trouble que les esprits rigides et clairs qui passent dans les contes de Poe. Pour les figurer, celui-ci ne dut consulter que les besoins de son récit, et puiser dans l'intuition de sa propre âme, bouleversée, déchirée, affolée et déchue, dont son intelligence lucidement froide constatait les convulsions. Poussé dès dix-huit ans dans une vie hasardeuse, il eut la soif d'aventures et d'horreur de Pym, des visions nostalgiques de naufrages, de famine, de morne désespoir, « d'une existence de larmes traînée sur quelque rocher gris dans un Océan inconnu ». Affaibli et

humilié par la lutte inutilement poursuivie contre son alcoolisme, sentant à ses périodes de sobriété la ruine tragique de son intelligence, poussé à la fin de sa vie jusqu'au suicide et au délire des persécutions, il put étudier sur sa misérable âme le mécanisme des impulsions funestes, les hallucinations menaçantes, les chancellements et les abattements de la raison malade. Il souffrit en ses dernières années cette terreur de l'isolement que concentre l'homme des foules. Ayant perdu dans son enfance une femme qui lui témoignait quelque affection, il passa de longues nuits couché sur cette tombe, et eut le temps, pendant ces lamentables veilles, de méditer les hideurs de la putréfaction, et de concevoir l'idée, fréquente dans ses contes, de la persistance du sentiment après la mort. Il posséda, à un degré aussi élevé que le héros des *Deux assassinats*, la souveraine puissance raisonnante, démontra le principe de l'automate de Maelzel, découvrit le mystère judiciaire réel de l'assassinat de Marie Roget, déchiffra tous les cryptogrammes qui, à la suite d'un article, lui furent envoyés par des inconnus. Amplifiées et surtendues, ce sont les facultés et les plaies mêmes de son âme que Poe extrait et résume en chacun des personnages de son œuvre.

Cette analyse de soi-même en des parties douloureuses ne dégénère jamais en confession ou en étalage. Les contes restent rigides, froids et distants, dénués, bien qu'écrits à la première personne, d'exclamations, d'apostrophes et de cris. Le calme glacial des romans judiciaires et d'aventures est

apparent. L'on ne devine pas, en lisant le *Chat noir*, que l'auteur se voyait perdu par l'alcool, et l'émotion du *Corbeau*, qui est factice, ne diffère pas de celle d'*Ulalume* composé sur le même sujet en mémoire de Virginie Poe. Sous les mains du poète, toutes ces âmes, issues de la sienne, deviennent métalliques et machinales. L'intensité constante de leur unique passion, le jet rectiligne de leur volonté, leurs sens aigus et surentendus, la subtilité de leurs pensées, leurs actions jamais instinctives, mais déduites et raisonnées dans les plus terrifiantes conjectures, font d'elles de parfaits mécanismes mus en leurs rouages par des courants électriques réglés. Ces automates ignorent l'amour comme la débauche, la passion animale, les heurts de la colère, l'agrippement de la rage, la contraction de la peur et de la douleur ; de leur appareil, le cri, le halètement, la contorsion tout ce qui dans l'homme procède du système nerveux général et non de l'encéphale, est supprimé. Sinistres comme des masques, les joues exsangues et les lèvres minces, les personnages de Poe gravitent comme des astres, ayant dans les yeux le froid éclair de la raison raisonnante, ou la lueur tremblée de la raison vacillante, portant l'aspect impérieux et défini des machines parfaites.

A cette imagination minutieuse, qui conçoit avec le même détail des états d'âme directement perçus, et des scènes, des lieux, des suites de pensées imaginaires, — qui est constituée par conséquent plutôt par la vue nette de rapports vraisemblables et logiques, que par une acuité spéciale d'obser-

vations, — Poe associe la déduction des incidents, la notion des conséquences probables ou nécessaires que peut ou doit avoir toute donnée. Dans la construction de ses contes ou de ses poèmes, il n'envisage pas chaque acte et chaque parole comme un hasard que rien ne nécessite et qui ne conditionne aucun résultat. Il les range en une série cohérente et finale, qui possède du calcul deux propriétés : la dépendance et la gradation des termes.

Les faits des *Histoires*, des poèmes, d'*Eurêka* sont en relations mutuelles, comme les masses d'un système ou les organes d'un animal. Du bout de cordon noué, trouvé sur le théâtre du crime, l'analyste Dupin conclut qu'un de ses fauteurs est Maltais et marin. L'ensemble de circonstances par lesquelles Poe prépare la déduction que le corps de Marie Roget a été jeté à l'eau après le meurtre, est cohérent. La façon dont Pym et son compagnon étaient vêtus et attachés sur l'embarcation, à leur première course en mer, les sauve. Il paraît d'autre part évident au lecteur le moins expert que les plans de Poe ont été préparés avec préméditation en vue d'un effet final vers lequel convergent toutes les parties. Les romans judiciaires et le *Scarabée d'or* sont ainsi déductifs à rebours, issus du cryptogramme ou du mystère déchiffrés à la fin et déterminant le début. Dans d'autres contes d'apparence moins logique, on reconnaît à certaines indications fugitives ce caractère de subordination au dénouement, clef de voûte en contre-bas de l'œuvre. A la fin des souvenirs de M. Aug. Bedloe, on se

rappelle de quelle façon équivoque celui-ci, ayant raconté que dans une vision opiacée il s'était vu tomber mort, refusa de répondre quand on lui fit remarquer qu'il venait de prouver l'inanité de son hallucination. Dans *Hop-Frog*, il échappe d'abord que dès le début « l'adiposité » des ministres est notée, destinés à être brûlés vifs à l'apothéose. Tous les détails de la description de la maison Usher servent à la catastrophe. Dans William Wilson, comme l'a remarqué M. Ingram, aucun trait du singulier récit ne dément la révélation allégorique de la fin. Et il n'est pas de plus parfait exemple de logique dans la démence que ces foudroyantes dernières pages du *Cas de M. Valdémar*, ce dénouement horrible, algébriquement nécessaire, les données fantastiques admises, où un phthisique magnétisé dans son agonie, laissé tel après sa mort pendant sept mois, puis soumis aux passes contraires, « dans l'espace d'une minute « et même moins, se déroba, s'émietta, se pour- « rit absolument sous mes mains. Sur le lit, « devant tous les témoins, gisait une masse dégoû- « tante et quasi liquide, — une abominable putré- « faction! »

Cette puissance déductive, dont nous venons de marquer un cas extrême, apparait merveilleusement dans le poème cosmogonique d'*Eurêka*. N'étant plus tenu aux semblants de réalité des contes, et libre de manier à son gré des idées purement générales, le poète y passe du physique au métaphysique par de merveilleuses trajectoires. Dans cet essai philosophique où Poe déploie des facul-

tés spéculatives analogues à celles des dialecticiens allemands et touche en passant à certaines propositions qui font partie des plus récentes hypothèses évolutionnistes, l'origine, c'est-à-dire la cause de la loi de la gravitation, sont recherchées.

Poe conçoit cette force comme la tendance de toutes les particules de la matière à rentrer en une unité originelle.

Cette réaction implique une action antérieure contraire, une irradiation de l'unité en pluralité, qui dut, en vertu de l'hypothèse nébulaire de Laplace, remplir l'espace de matière diffuse également. Cette force de répulsion entre les molécules, l'autre par laquelle les masses s'attirent, constituent les deux propriétés primordiales de la matière, la matière même. Les particules irradiées en vertu de la première force, tendent par la seconde à rentrer dans leur état primitif d'unité. L'univers est donc dans une condition de rapprochement progressif, qui le fera se condenser et s'abîmer dans un globe central prodigieux :

L'équilibre entre les forces centripète et centrifuge de chaque système étant nécessairement détruit quand il arrive à se rapprocher jusqu'à un certain point du noyau du groupe auquel il appartient, il en doit résulter un jour une précipitation chaotique ou telle en apparence, des lunes sur les planètes, des planètes sur les soleils et des soleils sur les noyaux... Alors parmi d'incommensurables abîmes brilleront des soleils inimaginables. Mais tout cela ne sera qu'une magnificence climatérique présageant la grande fin... Par ce travail d'agglomération, les groupes eux-mêmes, avec une vitesse effroyablement croissante, se sont précipités vers leur centre général, — et bientôt avec une vélocité mille fois plus grande, une

vélocité électrique proportionnée à leur grosseur matérielle et à la véhémence spirituelle de leur appétit pour l'unité, les majestueux survivants de la race des étoiles s'élancent enfin dans un commun embrasement.

Ici Edgar Poe, ayant posé en principe que la matière n'existe qu'en fonction de répulsion et d'attraction, conçoit, par un magnifique coup de déduction, que ces deux forces satisfaites ou anéanties, cessant d'être, entraînent dans leur disparition la matière qu'elles constituent. Celle-ci se résume en une entité métaphysique indivise, égale à celle qui s'irradia dans l'espace au commencement de tout, égale à Dieu. Car dans le panthéisme original de Poe, Dieu, suivant un rythme grandiose, tantôt se dissocie et s'immerge dans l'univers, cessant d'exister par cette incarnation dilatée, tantôt se concentre et se récupère en une unité mystique :

Il fut une époque dans la nuit du temps, où existait un être éternel, — composé d'un nombre absolument infini d'êtres semblables qui peuplaient l'infini domaine de l'espace infini... De même qu'il est en ta puissance d'étendre ou de concentrer tes plaisirs (la somme absolue de bonheur restant toujours la même), ainsi une faculté analogue a appartenu et appartient à cet être divin, qui ainsi passe son éternité dans une perpétuelle alternation du Moi concentré, à une diffusion presque infinie de Soi-Même. Ce que tu appelles l'Univers n'est que l'expansion présente de son existence. Il sent maintenant sa propre vie par une infinité de plaisirs imparfaits, — les plaisirs partiels et entremêlés de peine de ces êtres prodigieusement nombreux que tu nommes ses créatures, mais qui ne sont réellement que d'innombrables individualisations de lui-

même... La somme générale de leurs sensations est juste le total du bonheur qui appartient de droit à l'Etre divin quand il est concentré en lui-même.

C'est en cette extraordinaire apothéose que culmine le poème d'*Eurêka*. Ici tout l'art déductif de Poe s'est épuisé ; il prend pour base une solide assise scientifique, pose des axiomes, entrelace des causes, fait jaillir d'une proposition antérieure des conséquences déconcertantes, imprévues et rapides comme un coup de théâtre, se pose d'ascension en ascension à un sommet mystique où reparaît subitement le poète. L'on oublie, devant ce magistral artifice, que l'*Eurêka* possède une certaine valeur scientifique, que l'hypothèse nébulaire s'y trouve défendue à une époque où elle paraissait compromise, qu'à la page 143, le darwinisme est pressenti, ailleurs la loi du rythme et celle du principe d'hétérogénéité de Spencer exposées, que le panthéisme original de ce poème ne procède ni de Hegel, ni de Spinoza, ni des Alexandrins. Devant l'art parfait de la main-d'œuvre, ces mérites sont négligés par le lecteur qui admire la dépendance précise des parties et leur progression déduite des données initiales à l'hymne terminal.

Ce système de composition directe où les incidents se juxtaposent en une ligne droite menant de la première phrase à la dernière, constant et ostensible dans les plans de Poe, se déguise souvent à l'application sous une intrigue habilement sinueuse. Le conteur sait entraîner sur une fausse piste parallèle à la vraie et ne la quitter d'un bond qu'à

quelques lignes de la fin. Il excelle à faire craindre que la solution d'une énigme intéressante ne soit impossible, puis à l'extraire d'un tour de main des antinomies même qu'il lui a plu d'accumuler. Comme les peintres japonais, il semble parfois jeter au hasard des touches inconnexes que relie subitement en un tout le rapide trait final. Enfin ce mathématicien du fantastique, cet esprit imperturbablement logique sur les confins du rationnel, sait, quand il lui convient, rester court au bord d'un développement dernier, et, quelque fait à demi dévoilé laissé dans l'ombre, jouer de la suggestion de l'insinuation, des réticences et des symboles. Ce sont des ombres de pensées, de sinistres craintes que suggère le mystérieux finale du *Scarabée d'Or*. Personne ne saurait dire l'horreur, accrue d'autant, du supplice inquisitorial réservé à la victime de *Puits et Pendule*, ni quel est l'ombilic de l'immense spirale décrite par le vaisseau fantôme sur une mer d'ébène sous un ciel d'érèbe. La catastrophe des aventures d'A. G. Pym se dérobe derrière un rideau de nuées cinéraires, ou par-dessus les vols d'oiseaux neigeux, s'épand le geste d'un fantôme pâle dominant une mer laiteuse. Dans les poèmes, de mystérieuses doubles ententes entr'ouvrent sous le vague des mots, des dessous infiniment caves, courant abstrait de mysticisme qui sourd opulemment dans la dernière strophe du *Corbeau*.

Et le corbeau, jamais n'agitant son aile, encore est posé, encore est posé,
Sur le pâle buste de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre ;
Et ses yeux ont toute la semblance de ceux d'un démon qui rêve,
Et la lumière de la lampe glissant sur lui, jette son ombre sur le sol;
Et mon âme hors de cette ombre qui gît flottante sur le sol,
Ne sera soulevée, jamais plus,

En ces artifices, les plus apparents, Poe se montre l'homme de toutes les ruses littéraires, habile à composer et à stiller d'une main sûre la délicate émotion qui transporte le lecteur hors de lui-même, et le charme en une vie étrangère plus intense et plus belle. Par l'intérêt, il sait saisir, abandonner, reprendre, tromper, stupéfier et accabler, allumer la cupidité, la cruelle joie de la chasse à l'homme, la soif de vengeance et la soif d'aventures, les effrois de l'horreur et la douceur lointaine du rêve. Il est sans doute de ceux qui se jouent de l'homme et le font résonner « de sa note la plus basse au sommet de sa voix ».

Outre l'aspect particulier que prennent chez Poe les trois parties primordiales de l'esthétique de tout écrivain : le style, l'invention des lieux et des personnages, la composition, il est utile de considérer les caractères généraux de ces éléments, les propriétés par lesquelles ils concordent et coopèrent. Entre ces qualités communes, la plus apparente est l'originalité, le fait qu'en des objets, en des ensembles se trouvent associés des attributs que l'expérience présente séparés. L'originalité pénètre toute l'œuvre de Poe. Elle détermine les choses, les scènes, les âmes, les plans, les théories et les idées

Toute la configuration de l'île de Tsalal dans les *Aventures* est inventée, l'eau opaque, veinée, chatoyante et teintée qui coule dans ses ruisseaux, l'absence de blanc dans tout ce que touchent les naturels et l'horreur que leur inspire cette couleur, la stratification des roches et le plan des vallées.

Les supplices dans *Puits et Pendule* sont d'une absolue nouveauté. La catastrophe à laquelle l'humanité succombe dans *Eiros et Charmion* est merveilleusement simple et originale. L'idée de faire croasser le sinistre refrain du *Corbeau*, celle de faire commettre le crime de la rue Morgue par un anthropoïde, ont un caractère d'invention sans antécédent, qui étonne quand on réfléchit combien l'imitation directe ou modifiée est en toute chose la règle.

L'originalité de Poe, concentrée en ces exemples, est diffuse dans toute l'œuvre. Elle a causé ce style rigide, riche et sombre comme une pesante draperie de soie, sans exemple dans la prose anglaise. C'est par elle qu'il entreprend de décrire des spectacles qu'aucune prunelle humaine n'a vus, la succion tournoyante du Maelstrom, les noires eaux striées sur lesquelles fuit le vaisseau-fantôme, les extravasions vermeilles de la mort rouge, le charme délicieux et libre des clairs jardins où se dresse le cottage Landor. L'intrigue sans exemple du *Scarabée*, la vengeance singulière dans la *Barrique d'Amontillado*, la stupéfiante idée de songer à décrire les conséquences d'une magnétisation *in extremis*, l'allégorie de *W. Wilson*, cette catastrophe grandiose où la maison Usher, par une nuit de tempête, se fissure et s'abîme dans l'étang stagnant à son pied, et démasque lentement le disque rouge de la pleine lune; jamais on n'a dépensé en une série d'œuvres une richesse pareille d'inventions sans analogue. Que l'on reparcoure encore la galerie de personnages du conteur, ces

âmes bizarres constituées de manies inconnues, de maladies mentales mal classées et jointes à une lucidité disparate, passionnées et froides. malades et rigide; que l'on ajoute à ces marques d'originalité artistique une originalité scientifique incontestable, certaines propositions d'*Eurêka*, des vues sur la métrique confirmées depuis par les travaux allemands, la vision latérale de l'œil établie il y a peu, la connaissance de l'action délétère de l'oxygène ; il semblera que dans aucune cervelle humaine n'ont jailli plus de visions, de groupes d'images et d'idées intégralement factices.

La saisissement que cause cette originalité des parties, est accru par la brièveté des compositions dans lesquelles elles sont associées. Dans une littérature où le roman à plusieurs tomes et le poème volumineux sont la règle, il est digne de remarque que Poe n'a écrit qu'une seule œuvre formant un livre, que la longueur moyenne de ses contes est quatorze pages, et la longueur extrême de ses pièces cent vers. Ce fait général rapproché des préceptes de la *Genèse d'un poème* et de *l'Essai sur Hawthorne* apparaît comme fondamental et volontaire. Les compositions de Poe, établies avec l'esthétique artificieuse que nous avons analysée, tendant à évoquer les émotions rares que nous allons étudier, ne pouvaient être ni élaborées ni absorbées par masses. Son habileté à intéresser par des procédés de style, des âmes factices. des séries d'événements cauteleusement rapprochés, des suggestions et des surprises, perdrait vite tout ascendant, si le conteur n'avait tenu compte par

instinct d'une loi de psychologie que l'école allemande a formulé presque mathématiquement et dont on peut saisir l'effet dans la diminution de plaisir à la répétition d'un morceau bissé, dans la lecture de moins en moins fructueuse d'un roman parcouru de suite. Les œuvres de Poe, par contre, ont une étendue propre à leur assurer sur la sensibilité une action complète sans excès ni défaut. Elles sont distillées avec la parfaite mesure des préparations pharmaceutiques modernes, où de puissants alcaloïdes, infinitésimalement dosés, portent les effets médicinaux à la limite délétère.

Que l'on note encore l'usage discret et presque imperceptible que fait Poe du fantastique. Cet élément, qui se compose chez lui d'un peu d'impossible uni à beaucoup d'improbable, est inséré dans l'œuvre avec un soin infini, au moment où le lecteur a le plus perdu de son sang-froid et se trouve prêt à ne plus discerner le réel de l'irréel. Une vision en plein Océan polaire après d'étranges aventures dans une île inconnue, une maison qui s'abîme singulièrement par une tempête, la résurrection d'un cataleptique, des ressemblances bizarres, une ombre sur une porte, un corbeau qui répond merveilleusement juste; en ces faibles atteintes au vraisemblable, consiste tout le fantastique mesuré de Poe, qu'atténue encore une science exacte des transitions, du milieu et du moment propices.

Que cette invention discrète, la juste brièveté et l'originalité constatées plus haut, dérivent d'une propriété générale plus haute encore et dernière de

l'esthétique de Poe, l'artificiosité, de nombreux indices le démontrent. Il ne semble pas que Poe se résigne jamais à produire les effets qu'il prémédite par la copie de la réalité, ni qu'il consente à ne pas s'en éloigner Sans cesse il en dérange et recombine les éléments. Les incidents nécessaires à la vraisemblance sont pressés en une intrigue purement logique, altérés, choisis et raffinés au point de paraître agiter une planète chimérique, au soleil plus pâle, aux nuits plus claires que la nôtre. Les âmes qui luisent dans les yeux aigus des personnages sont concises, extraites, sublimées en essences spirituelles pures. Les descriptions montrent des choses et des scènes fictives ; le style se déroule en formes multiples, volontairement adapté aux émotions que le conteur veut suggérer. Toute l'œuvre conçue par un art infaillible et savant, calculée en ses parties, son mouvement, sa direction et sa masse, revêt l'aspect glacial d'un objet géométriquement parfait. D'éclatantes corolles aux nuances spectrales, se creusant en cônes et se découpant en angles volutés, s'infléchissent par courbes pures sur leurs tiges d'abord verticales. La précise harmonie de leur port flatte le regard que déconcerte leur beauté rigide et leur charme inanimé.

II

Au moyen de cette esthétique complexe dont il fallait analyser la subtilité, Edgard Poe a tenté de

faire naître deux émotions alliées en proportions variables : la curiosité et l'horreur.

Certains contes paraissent n'emporter qu'à la recherche fiévreuse de quelque problème singulier. Ils se déroulent comme le calcul d'une équation, avancent d'une marche graduelle et sûre, mènent de terme en terme, après quelques fausses arrivées d'où l'on repart plus haletant, à une certitude imprévue irréfragablement déduite. De la marche du conte, de son intrigue, mot impropre à des œuvres glaciales et dénuées de toute tendresse amoureuse comme *l'Eurêka*, les romans judiciaires et cryptographiques, tout l'intérêt procède. Ils sont intacts de passion et libre d'horreur. Puis les contes, auxquels s'ajoutent les poèmes, s'assombrissent. Le problème moins long à résoudre tient moins en suspens. Le récit d'un voyage fabuleux, une hallucination opiacée, magnifique et sanglante, une vendetta d'une atrocité bizarre, partagent le lecteur entre un frisson et l'attrait d'incidents inouïs. La trame plus mince encore se réduit à la description d'une scène ou d'un acte ; la curiosité émue par l'originalité de l'invention est aussitôt refoulée par un spasme de terreur et de dégoût. Toutes les épouvantes surgissent. Des supplices spirituels torturent un pâle relaps. Sur la putréfaction humaine de lugubres et formidables variations sont exécutées. Des âmes se détraquent, difformes et faussées par de rares coups de folie ; puis c'est le spectacle même de l'effroi, la cruelle analyse des plus angoissantes peurs, qui fait pâlir et craindre, — jusqu'à ce que cette terreur ascendante, sublimée enfin et

spiritualisée, enclose dans des vers cristallins, teintée d'un étrange reflet de beauté, devienne le charme tragique et céleste du *Corbeau*, d'*Ulalume*, de *Lénore*.

Dans les romans judiciaires, le *Scarabée* et *Eurêka*, Poe parvient à susciter un intérêt dénué de tout élément émotionel. Il revêt d'une forme littéraire ce froid plaisir, intense chez les spéculatifs, que cause la solution d'un problème en tant que tel, aux géomètres, aux métaphysiciens et aux stratégistes. Douant ses personnages de perspicacité, de puissance raisonnante, de rectitude déductive, retranchant de leur âme toute passion et tout désordre, il leur assigne une recherche, la fait entreprendre, poursuivre, manquer, jusqu'à ce que la solution soit dardée dans leur cerveau par quelque foudroyant coup de logique. En ce drame cérébral, l'objet de l'investigation n'a d'importance que celle de l'enjeu dans une partie d'échecs, chargé de renforcer un intérêt existant déjà. Il est visible que la découverte de l'assassin dans le *Crime de la rue Morgue*, l'exhumation du trésor du capitaine Kidd, sont de simples appeaux qui font suivre, avec un plus complet oubli de tout, les merveilleux raisonnements, l'intense activité cérébrale de Legrand et de Dupin. Dans cette contemplation d'actes purement intellectuels, l'intérêt se transforme, se surtend et se glace. Le lecteur est ému en ses facultés de calculateur et d'analyste, qui ne correspondent dans son expérience à rien de passionnant ou de tendre. Il admire l'étrange domination de ces contes inhumains, subjuguant

son intelligence intacte. Et le secret de leur empire lui paraîtra résider dans l'impassibilité maintenue du poète, qui sut ne ternir d'aucune phrase cordiale la rationalité de ses plus longues œuvres.

Cet élément de curiosité pure qui constitue les romans judiciaires et le *Scarabée*, s'atténue mais persiste dans la série de récits allant de *Hans Pfaal* aux poèmes en prose et en vers. Il rend les vengeances de *Hop-Frog* et de la *Barrique* aussi artificieuses qu'horribles. Dans les contes descriptifs tels que *Puits et Pendule*, les supplices et les situations sont singuliers autant qu'atroces. La recherche de la curiosité orne les contes psychologiques de maladies mentales douteuses et ordonne en suites bizarres les infortunes qui mènent au dénouement du *Cœur révélateur* et du *Chat noir*. Enfin dans les contes mystiques et les poèmes, réduite et raffinée, elle enferme encore la terreur solennelle qu'ils exhalent, en des vases étrangement ciselés. Partout, du plus au moins, le calcul, l'analyse, l'artifice, en appellent au raisonnement, aux facultés réfléchies, à la curiosité détachée et froide, recommandent le calme, invitent à penser au lieu de sentir, enveloppent les œuvres de Poe d'un clair rayonnement d'intellectualité. Devenues, par ces propriétés extra-littéraires, inquiétantes et dures à lire, balancées exactement en leurs proportions, elles prennent le contour géométrique parfait d'un dessin linéaire.

A cette régularité et cette rigidité, se mêle, en proportions variables, mais en présence constante,

l'une des émotions humaines, la plus violente, la plus tumultueuse et désordonnée, l'horreur.

Ici Poe est maître. Que l'on rassemble les plus sombres page de la littérature universelle, certains chants de *l'Enfer*, les scènes brutales des dramaturges shakespeariens, les fantaisies de Swift, les terreurs plus puériles de Godwin et d'Anne Radcliff, que l'on confonde certaines pages des épopées septentrionales, des chroniques russes et espagnoles, du *Malleus* inquisitorial, des voyages des missionnaires en Chine, que l'on joigne à des passages de Suétone certains chapitres de nos traités de pathologie; toutes ces images de sang et de souffrance blanchiront auprès de l'horreur glaçante, du dégoût, de l'énervement, de la pesante angoisse que causent quelques contes forts courts et fort calmes de Poe. Par un instinct profond aiguisé de calcul, il a frappé aux endroits où l'homme actuel, dégagé de tant de terreurs et d'épouvantes, reste sujet à la peur et soumis au tremblement. Il ne suscite que des images efficaces, capables d'effrayer les plus incrédules; il sait provoquer de vagues appréhensions, le dégoût instinctif des spectacles répugnants l'effroi des hasards sinistres, des agonies, des catastrophes cérébrales; son art va des transes par où font passer d'épouvantables aventures, à cette terreur solennelle et haute que dégagent les strophes ordonnées en lente marche funèbre des poèmes.

Certains des contes analytiques inspirent déjà une sorte de vague effroi par le calme glacial, la netteté livide dont Poe raconte quelque monstrueux assassinat, et désigne les plaies. Dans d'autres

œuvres, dans les récits d'aventure, il suscite la peur communicative que cause le spectacle d'un de nos semblables courant un épouvantable danger. Il décrit et suggère l'angoisse du pêcheur tournoyant dans la vertigineuse spirale du Maëlstrom et fait ressentir dans le *Manuscrit* l'accablement d'un naufragé, jeté sur le pont d'un mystérieux et décrépit vaisseau fuyant en pleine nuit sur une mer hurlante. Dans l'invention des tortures morales, il déploie la plus diabolique fantaisie. Le prisonnier de l'Inquisition, assiégé dans *Puits et Pendule*, par la menace des plus effroyables supplices, laissé intact sur les plaques fumantes de son cachot, passe par des peines surhumaines; le cataleptique de l'*Inhumation prématurée*, qui se réveille hagard entre quatre planches, la bouche liée et les yeux obscurcis, subit une agonie mentale mortelle.

Les épouvantes du cimetière et du charnier semblent attirer Poe dont l'implacable génie tire du spectacle de la putréfaction charnelle de brutaux effets de terreur. Aux dernières pages du *Chat noir*, est dressé le cadavre gâté de l'assassinée, que dévore, la gueule rouge, l'animal famélique, sinistre héros de ce conte. Dans *A. G. Pym*, les scènes d'horreur physique s'accumulent et s'exagèrent. L'épisode du massacre des mutins, où Pym, pour terrifier ses adversaires, se farde de pustules, se ballonne et se déguise à l'imitation d'un marin mort dont la carcasse roule dans les balots, les scènes ignobles où les survivants tuent, dépècent et salent un des leurs, ayant soin d'en jeter la tête et les pieds, aboutissent à l'horrible rencontre

par ces affamés, d'un brick désemparé et dépeuplé, roulant au hasard sur les lames, une cargaison empestée de cadavres en sanie que déchirent des oiseaux repus.

Sur son dos où une partie de la chemise avait été arrachée et laissait voir le nu, se tenait une mouette énorme, qui se gorgeait activement de l'horrible viande, son bec et ses serres profondément enfouis dans le corps, et son blanc plumage tout éclaboussé de sang. Comme le brick continuait à tourner, comme pour nous voir de plus près, l'oiseau retira péniblement du trou sa tête sanglante, et, après nous avoir considérés un moment stupéfié, se détacha paresseusement du corps sur lequel il se régalait, puis il prit droit son vol au-dessus de notre pont et plana quelque temps dans l'air avec un morceau de la substance coagulée et quasi-vivante dans son bec. A la fin l'horrible morceau tomba, avec un sinistre piaffement, juste aux pieds de Parker.

De même que ces spectacles putrides soulèvent l'extrême dégoût, par l'atteinte qu'ils portent à notre amour de la forme humaine, les contes psychologiques terrifient en ruinant la croyance à la raison. Poe fait douter de la santé cérébrale à force d'étaler les détraquements, les névroses et les hallucinations de ses maniaques. Il montre la mystérieuse et inexplicable hantise de l'*Homme des foules*, la volonté succombant sous des impulsions morbides, les dégradants ravages de l'alcool ; puis les demi-affolements, les illusions acoustiques et les envies sanguinaires de l'assassin du *Cœur révélateur*, enfin le vampirisme forcené de l'amant de Bérénice, dont l'acte dégoûtant lutte d'horreur avec une épouvantable folie. Et au delà de ces

contes où l'angoisse paraît exaltée hors de mesure, de névrose en névrose, viennent des êtres plus mystérieusement désorganisés, puissants d'intelligence, atteints des maladies profondes de la volonté, monstrueux et fêlés par l'énorme développement de quelque groupe cérébral normalement infime. Sur le fond ténébreux d'une demeure somptueuse et muette, se profilent les traits pâles de l'incestueux l'époux de Morella, croyant reconnaître en sa fille l'âme transfuse de celle qu'il n'avait su aimer vivante ; la lutte folle de Ligéia contre la mort, la douleur somnolente de son amant et sa fantastique rêverie dans la longue nuit, où il crut voir la forme immatérielle de la décédée se glisser dans le corps tiède de lady Rowena ; Roderick Usher, peureux d'avoir peur, les mains nues, la voix trémulante, dardant de tous côtés son regard trop aigu, égaré par la délicatesse de ses sens, l'esprit sursautant, vacillant et défaillant, au point de succomber dans un spasme d'effroi, en cette mystérieuse nuit, dont la description demeure inoubliable.

Nous sommes ici aux confins du possible et au sommet de la gamme d'émotions terrifiantes que Poe scande dans son œuvre. En quittant entièrement le réel, il ôte à l'horreur tout le pénible et le dur. Elle est dans ces œuvres suprêmes purifiée et assuavie, teintée de tendresse, ombrée d'une sorte de mysticisme qui l'exalte et l'apaise. Nous entrons dans l'éther astral où s'échangent les douces paroles de Monos et d'Una, d'Oinos et d'Agathos, d'où descendent le démon de *Silence,*

la fée de l'*Ile*, d'où vint le fantôme informe et indéfini qui, par un temps de pestilence, contrista les sept buveurs de Ptolémaïs. Des rythmes subtils, de musicales allitérations, la magie des mots, conduisent aux poèmes. Les sombres allégories du *Palais hanté*, du *Ver conquérant*, de la *Cité en la Mer* voilent les images de la Folie, de la Mort, du Jugement dernier, sous la noire dentelle de leur style. Dans *Lénore*, dans *Ulalume*, se lève la plainte pour une amante perdue, la soudaine angoisse d'un inconsolé, qui vient à passer, par une nuit scintillante d'automne, devant le seuil du caveau clos depuis un an sur une dépouille chère. Le noble poème du *Corbeau* embaume encore, sous de lourdes bandelettes, l'amour d'une morte, dont le souvenir illumine la chambre nocturne aux rideaux de soie bruissants, donne à la réponse fatidique et monotone de l'oiseau toutes ses successives gradations de désespoir, jusqu'à ce finale épandu où s'associent la terreur, la passion, le mystère et la suprême beauté :

Prophète, dis-je, être de malheur, prophète, oui, oiseau ou démon ! Par les cieux sur nous épars, — et le Dieu que nous adorons tous deux, — dis à cet âme de chagrin chargée, si dans le distant Eden, elle doit embrasser une jeune fille sanctifiée que les anges nomment Lénore, — embrasser une rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore ! Le corbeau dit : Jamais plus.

Que ce mot soit le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit, hurlai-je en me dressant. Recule en la tempête et le rivage plutonien de la nuit. Ne laisse pas une plume noire ici comme gage du mensonge qu'a proféré ton âme. Laisse inviolé mon abandon, quitte le buste au-dessus de ma

porte, ôte ton bec de mon cœur et jette ta forme loin de ma porte Le corbeau dit : Jamais plus.

Et le corbeau sans voleter, siège encore — siège encore, sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe ruisselant sur lui, projette son ombre à terre ; et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera jamais plus (1).

L'absence dans l'œuvre de Poe de certains caractères, est aussi significative que la présence des précédents. Ni dans ses contes, ni dans la plupart de ses poèmes, il ne se sert pour produire l'émotion, du spectacle de l'amour normal, qui est pourtant le contenu principal de tous les romans, de tous les drames et de presque tous les vers. Le plus grand nombre des contes ont pour personnages des hommes et rien dans l'arrière-fonds de l'intrigue, ne montre que ceux-ci se soient jamais émus du frôlement d'une jupe. D'autres œuvres présentent des hommes et des femmes s'aimant, mais d'une passion si dénaturée, mystique ou démente, qu'elle est nouvelle et surhumaine. Poe voile l'attraction des sexes, dont il renverse les rôles, l'altère de maladie, de folie ou de crime, la montre morbide et forcenée dans *Ligeïa*, enfantine et fantasque dans *Eléonora ;* et ses poèmes même, quelques pièces fugitives à part, ne décrivent de l'amour que le spectre. Le *Corbeau*, *Ulalume*, *Lénor* sont les réquiems d'une belle morte. Dans *A Hélen*, que Poe adressa à

(1) Cette traduction est celle de M. Stéphane Mallarmé.

Mme Whitman sur le point de devenir sa femme, la ferveur d'une adoration extasiée s'altère du récit d'une hallucination aussi étrange et cruelle que celle dans *Bérénice*, écrit treize ans auparavant.

Si l'amour sain, doux et heureux manque aux écrits de Poe, on n'y trouve pas non plus, malgré leur diabolisme et leur cruauté, leurs monstres et leurs grotesques, l'élément qui accompagnent les grylles de toutes les époques, l'obscénité. Quoiqu'on parle d'orgies dans *W. Wilson*, qu'à l'île de Tsalal, les matelots de la *Jane Guy* trouvent des femmes « obligeantes en toutes choses », que dans *Marie Roget*, il faille fouiller le dessous d'une femme galante, et dans le *Crime de la rue Morgue*, entrevoir le cadavre d'une jeune fille brutalement lacérée, pas un mot équivoque, pas une allusion aux réalités de la chair, un rauque éclat de voix ou un afflux de sang ne vient altérer le calme glacial de ces œuvres et de toutes. Il semble qu'elles soient laminées à froid, trempées dans une eau polaire, aérées d'éther, nimbées d'un halo boréal. Elles déroulent leur mécanisme sans susciter d'autres passions que celles qui anémient le cerveau et font pâlir les joues. Blêmes, elles portent les traces d'une âme épouvantée et contenue, que nous tâchons de voir.

III

Nous avons analysé l'œuvre d'Edgar Poe. Ayant séparé les éléments de son esthétique et les

composants des émotions qu'elle sert à provoquer, nous avons discerné un style varié et adapté au ton de chaque conte et poème, des descriptions de lieux et d'états d'âme également détaillées, une psychologie à la fois menue, autobiographique et imperturbable, des plans combinés merveilleusement, l'habile brièveté de tout écrit, la nouveauté des visions présentées, l'artificiosité générale des moyens. Ceux-ci sont employés à exciter dans l'âme du lecteur un double courant d'émotions associées comme deux fils entrelacés et alternants: l'une la curiosité pure de l'analyste, l'autre la terreur du visionnaire, qui, de moins en moins matérielle va du spectacle de la mort à celui des désorganisations cérébrales les plus subtiles, pour s'élever aux passions idéales et graves des poèmes. En cette suite d'éléments, il en est de simples et de complexes. L'originalité et l'horreur dans l'imagination de Poe, son amour de l'artifice dans le style, les plans, la brièveté, l'analyse, sont irréductibles. Son emploi de la curiosité, sa psychologie, certaines omissions étranges dans son œuvre, ses doctrines esthétiques procèdent de causes composées. Ce sont ces causes que nous allons déterminer, cherchées dans la configuration cérébrale de celui qui a produit ses manifestations. En d'autres termes, étant donnés les caractères résumés plus haut, nous essayerons de construire un mécanisme intellectuel hypothétique dont les principales activités correspondent à ces propriétés saillantes, apercevoir en ses gros rouages l'âme que Poe dut avoir pour écrire comme nous l'avons montré.

Edgar Poe a limité son effort à produire parfaitement des émotions de curiosité et d'horreur. Chez un littérateur styliste, poète, érudit, ce choix de deux sentiments inusités, sans lien logique commun, peut surprendre. La psychologie explique ici que le désir est la manifestation consciente d'une aptitude de l'organisme. De même que la faim est l'indice cérébral de la capacité de digérer, que l'amour d'une carrière marque la faculté d'y exceller, de même Poe s'est appliqué à faire naître les deux émotions spéciales à son œuvre, parce qu'il sentait pouvoir terrifier et étonner.

De ces deux effets le premier est facile à produire. Pour provoquer l'horreur il suffit de montrer des objets, des scènes, des personnages qui épouvantent, et, pour les montrer, de les imaginer soi-même nettement. Ce dut être là le penchant primordial de Poe. De même que chaque artiste aperçoit plus vivement et conserve plus obstinément dans la mémoire, certaines formes, certains êtres, certains ensembles, et, de ces spectacles, un caractère spécifique et abstrait, que Michel-Ange avait l'âme pleine de torsions de muscles, Rembrandt de dégradations de lumières, Beethoven de rythmes héroïques, Poe dut accumuler en lui tous les objets de l'épouvante humaine. Son âme fut pleine de cadavres, de pâles suppliciés, de folies subtiles et subites, de pleurs de frayeurs, de remords, d'abandons. C'est là le phénomène premier de son organisation cérébrale, dont toute explication est impossible, sauf les raisons vagues pour l'individu de l'hérédité de la race, de l'éducation, du milieu.

A ce penchant original, d'autres se joignent. Nous avons montré comment l'originalité caractérise toute l'œuvre de Poe, depuis certains objets bizarrement composés jusqu'à l'invention des situations, des personnages, des plans, des émotions, et même de certaines vérités scientifiques. Analysée en ses éléments, l'idée d'originalité se résout en l'accolement de deux ou plusieurs images qui ne se présentent pas d'ordinaire consécutivement, qui ne s'associent pas dans l'expérience ou la mémoire. C'est donc dans une anomalie de ce mécanisme cérébral que l'on appelle l'associationisme, qu'il faut chercher la cause profonde du phénomène littéraire apparent chez Poe. Evidemment dans l'esprit de cet homme, les images ne se suivaient ni ne se coordonnaient à l'imitation de la réalité ; par un dérèglement léger qui, grossi et constant, serait celui de la manie, elles se succédaient parfois sans ordre, automatiquement; ou bien Poe, écartant volontairement les chaînons intermédiaires, se plaisait à joindre les termes extrêmes d'une série d'images conséquentes.

Cette seconde supposition est plus probable ; car tout l'art de Poe porte la marque d'une clarté, d'une volonté, d'une pleine conscience qui en constitue le troisième élément primitif. Nous avons montré avec quel calme supérieur Poe analyse ses caractères, déduit ses plans, combine le coloris de son style, les proportions de son œuvre, la réticence de ses dénouements, dose d'une main savante les deux forces passionnelles dont il joue, l'horreur et la curiosité. Le caractère commun de toutes ces

qualités de mesure, d'ordre, de prévision, de juste calcul est celui d'adaptation à un but. Poe perçoit le rapport défini (1) de cause à effet entre les moyens littéraires à employer et l'effet émotionnel fictif à produire, entre la constitution interne des personnages et leurs actes, entre un fait et ses conséquences possibles, entre toutes les parties de l'œuvre, entre ses propres facultés et leur emploi loisible, enfin, dans l'*Eurêka*, entre certaines hypothèses et certaines lois actuelles. Cette aptitude à connaître clairement et à observer habituellement certains rapports que les artistes ordinaires, se bornent à sentir d'instinct, se résume en une particularité de constitution cérébrale que l'on peut exprimer comme suit : *chez Poe les émotions se transforment constamment en pensées.*

Il est de notoriété commune que tout violent mouvement d'âme, si celui qui l'éprouve s'efforce de l'examiner et de le manier, cesse d'affecter la conscience comme émotion et devient cette chose atone, claire et utile, une connaissance (2). C'est là ce que Poe pratique constamment, et c'est en vertu de ce penchant essentiel que ses œuvres ont revêtu une forme cristalline et géométrique, aiguë, et définie, qu'elles sont parfaites, glaciales et nettes. Il semble que l'artiste pour son écrit le plus bref ou le plus étendu, ayant ressenti, puis envisagé un effet émotionnel à produire, s'étant calmé même de la sorte d'excitation purement in-

(1) H. Spencer. *Principes de psychologie.* (Analyse spéciale).
(2) H. Spencer. *Principes de psychologie*, § 214.

tellectuelle que lui a causée l'invention des moyens, s'est mis à l'œuvre la tête aussi libre qu'un mathématicien notant une belle démonstration, ou un biologiste sur le point d'écrire un mémoire concluant. Dans la plénitude de ses hautes facultés d'analyste, Poe médite son effet final, combine ses péripéties, détermine ses personnages et leur milieu, se décide pour la sorte de style voulu, précis, songeur, mystique, plaintif ou pompeux, adopte certains artifices éprouvés, fixe la nature du dénouement brutal ou fuyant, vérifie par le rebours la contexture de sa trame, rédige et termine, aussi sûr de frapper certaines touches cérébrales, qu'un chimiste de l'effet d'un réactif ou un balisticien, sur le point de projeter un boulet, de son choc terminal. Sans fièvre d'inspiration, sans cette identification avec l'œuvre que pratiquent la plupart des auteurs, une merveille de mécanique litéraire a été produite, un admirable appareil à émouvoir, d'une action infaillible, intense et perpétuelle.

Ces trois facultés primordiales, la vision de l'horreur, l'originalité de l'association, la transformation des émotions en pensées, séparées par l'analyse, sont en réalité confuses, coopèrent et réagissent.

Les aptitudes rationnelles, réglant les autres, les empêchent de devenir chez leur auteur même des sources d'émotion. Si la faculté de voir et de retenir des images horribles n'eût été contenue par l'intelligence, Poe aurait ressenti la terreur et perçu les hallucinations qui empêchaient Hoffmann d'écrire seul la nuit. Si son originalité n'avait

été contrainte de s'exercer sur une ligne logique et productive, elle eût dégénéré en incohérence, en bizarreries de manières et d'habitudes. Sur ces deux points la biographie de Poe est négative, tandis que sa psychologie où il s'analyse calmement en ses vices et ses misères, montre quel était l'empire de son intelligence sur sa sensibilité. Par contre celle-ci qu'affectaient seuls les spectacles tragiques, son originalité à laquelle répugnaient les sujets rebattus. unis à son rationalisme réfractaire à toute émotion, firent qu'il ne sut montrer de l'amour, source de vie et de joie, que les aspects macabres, tragiques et fous, la Vénus des vertiges et la Vénus tumulaire. Enfin son aptitude au raisonnement, jointe à son originalité, rend compte de ses doctrines esthétiques.

« C'est la malédiction de certains esprits, dit Poe dans ses *Marginalia*, de ne pouvoir être satisfaits, quand ils se sentent capables d'accomplir une œuvre. Ils ne sont pas même heureux, quand ils l'ont exécutée. Il faut qu'ils sachent et qu'ils montrent comment ils s'y sont « pris. » Cédant à cette faiblesse, Poe nous a révélé, en plusieurs de ses *Essais*, les principes de son esthétique rationaliste, par laquelle il avoue exclure de l'art toute émotion et tout enthousiasme. Dans un article sur Bryant, il félicite ce poète d'avoir banni de ses vers toute passion. Il écrit dans une étude sur Hawthorne : « Dans toute composition, il ne devrait y avoir pas un mot d'écrit, qui ne tende directement ou indirectement au dessein préétabli. » Il débute dans son *Essai sur la*

poésie américaine par déclarer : « L'ordre le plus élevé de l'intelligence imaginative est toujours principalement mathématique. » Les passages abondent où il proclame l'identité de la faculté calculatrice et de l'artistique. Mais il n'est nulle part plus explicite que dans son analyse du poème *le Corbeau*, donnant sinon l'histoire exacte de la composition de cette pièce, du moins l'idéal de son esthétique.

Je préfère, dit-il, commencer par la perception d'un effet à produire... Je me dis tout d'abord : des effets ou impressions innombrables, dont le cœur, l'intelligence, ou, en général, l'âme est susceptible, lequel choisirai-je dans l'occasion présente. Ayant choisi un effet premièrement nouveau, secondement vif, je considère si on peut le produire le mieux par des incidents ordinaires et un ton particulier, ou par des incidents et un ton particuliers, regardant ensuite autour de moi ou plutôt en moi pour trouver cette combinaison de ton et d'événements qui m'aideront le mieux à produire l'effet.

Et il poursuit ainsi, développant toute la genèse possible du *Corbeau*, de son idée fondamentale à ses moindres détails.

Que l'on compare ces préceptes d'après lesquels la composition marche « pas à pas vers son achèvement avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathémathique, » aux recommandations des poétiques anciennes enjoignant à l'artiste de ressentir d'abord l'émotion qu'il veut provoquer. L'on constatera une différence fondamentale et un progrès.

L'appel à l'instinct, aux exubérances incorrectes

du tempérament, le conseil de livrer des émotions secrètes en amusement à des étrangers, l'invite aux confidences et aux familiarités, sont remplacés par une doctrine savante et plus fière. Le calcul esthétique et la connaissance de l'homme régissant l'élaboration de l'œuvre, chaque détail ajouté involontairement, les forces vives de l'artiste contenues, concentrées et dirigées sur le but prémédité, le trouble et les erreurs de la passion écartés, la dispense de confessions et d'étalages, à ces innovations tendent les doctrines de Poe, qui marquent aussi clairement que son œuvre l'intellectualité de son âme. Adoptées et pratiquées, elles feraient de l'art une discipline aussi impersonnelle, scientifique et efficace que la médecine.

Nous sommes au bout de notre tâche. En un ensemble d'œuvres, les plus étranges de notre siècle, nous avons noté un ensemble de caractères d'abord externes, puis intérieurs. Ces caractères associés selon leur similitude, analysés selon leur signification, nous ont permis de conclure chez celui dont ils marquent les écrits, à certaines propriétés mentales, dont l'existence et les modifications réciproques expliquent pourquoi l'œuvre de Poe est telle que nous l'avons vue. Il semble qu'en envisageant ces facultés comme les forces d'une mécanique cérébrale, on oublie leur caractère, de manifestations vitales et transitoires. Il faut donc imaginer que ces penchants grands et moindres, les visions d'horreur, les associations incohérentes, la raison domptant toute émotion, ont été situés entre 1809 et 1849 dans la matière

d'un encéphale particulier, pourri depuis et résorbé par le sol du cimetière de Baltimore en Amérique; que cette cervelle remplissait le crâne d'un homme à cheveux noirs, lustrés et bouclés, à yeux gris, au large front, aux lèvres minces, droites, coupées aux coins de deux incises diagonales, un homme à la tête massive et presque cubique posée sur des épaules rondes, fortes, tombantes, ayant la taille moyenne et les mains musculeuses, l'air impérieux, sûr de lui-même, sarcastique et gracieux. Cet être, issu du mariage d'une comédienne et d'un gentillâtre que sa famille renia, ayant pour frère aîné un demi-fou et pour sœur puînée une idiote, laissé orphelin à trois ans, adopté par une famille riche et passant sa jeunesse dans ces orgueilleux états du Sud, où se recrutèrent les esclavagistes, élevé sans affection dans l'attente d'une grande fortune, dissolu, endetté, désavoué par un père adoptif, ayant mené à deux reprises pendant deux ans une vie d'aventures et de vagabondages inconnus, fut ramassé mourant de faim à Baltimore, par un vieux journaliste que ses premiers essais avaient étonné, Il vient ici une éclaircie de quelques années. Poe se marie; et les circonstances lui ayant ainsi permis d'augmenter le rayon de ses souffrances, voici les désastres qui reviennent et se suivent, que chassé de ville en ville et de rédaction en rédaction, restant besoigneux, lent à travailler, querelleur, aigri, affolé par le spectacle de la maladie qui minait sa femme, semblait l'abandonner et la ressaisissait, il se jeta dans le vice qui consomma sa ruine, se mit à boire les redoutables liqueurs que l'on débite en

Amérique, ces délabrants mélanges d'alcool, d'aromates et de glace; et toujours luttant contre sa tentation et toujours succombant, reportant l'amour enfantin qui purifiait sa pauvre âme, de sa femme morte à sa belle-mère, quêtant un peu de sympathie auprès de toutes les femmes qu'il trouvait sur un chemin et ne recevant qu'une sorte de pitié timide, ayant tenté de se suicider pour une déconvenue de cette espèce, atteint enfin de la peur de la bête pourchassée, du délire des persécutions, multipliant ses dernières ivresses qui le menaient de chute en chute à la mort, — il en vint, l'homme en qui se résumaient la beauté, la pensée, la force masculine, à avoir cette face de vieille femme hagarde et blanche que nous montre un dernier portrait, cette face creusée, tuméfiée, striée de toutes les rides de la douleur et de la raison chancelante, où sur des yeux caves, meurtris, tristes et lointains, trône, seul trait indéformé, le front magnifique, haut et dur, derrière lequel son âme s'éteignait.

Cet homme qui fut faible, nerveux, petit, irascible, rancunier, aimant, enfantin, inconstant et affolé, que la vie ballota, heurta, renversa et prostra sans cesse, qui semble s'y traîner en titubant, incertain et enragé, comme sous une rafale un ivrogne, posséda par un contraste, comble d'ironie, l'intelligence lucide, logique, rectiligne que nous avons admirée, l'aptitude aux bizarres combinaisons de la pensée, la vue de tout ce qui est horrible, avec la faculté de dominer ces imaginations, d'en faire éclore des œuvres froides, parfaites, et neutres.

Il semble que le pouvoir même de se détacher de soi dans l'exercice de ses hautes facultés, les ait retranchés de sa vie entière. Il ne fut certes point l'homme de ses écrits, celui que l'on ramassa ivre et moribond dans une rue de Baltimore, le 7 octobre 1849. La continuelle male-chance qui le poursuivit et l'accabla, qui le contraignit, homme de rêve noblement inapte à toute tâche mercantile, aux mesquines coquineries de la vie besoigneuse, lui interdisant de dépenser sa fougue en de belles débauches et son inconstance en des caprices somptueux, le fit ne remplir de sa carrière que la part idéale, incomplètement et au prix de quelles souffrances ! Il fut rompu et brisé pour avoir été d'un métal non ductile. En tous les points où put l'atteindre la société inclémente qui le charriait, il fut meurtri et mortifié. Mais de même que ses hautes facultés ne régirent pas sa vie, elles n'en furent pas atteintes. Poe conserva intacte à peu près, sinon entièrement, la partie intérieure, précieuse et inutile de son être, le délicat et magnifique mécanisme cérébral, qui lui permit de fleurir son tronc rabougri de corolles resplendissantes. Le fait, stupidement fortuit, qu'un emploi dans l'administration fédérale lui fut refusé, nous a sans doute privés de quelques poèmes et son intempérance de quelques contes. Entre Poe l'écrivain et le malheureux, la fissure ne fut pas complète. Mais grâce à la faculté primordiale de son âme, à ce rationalisme qui le fit ne ressentir d'émotions qu'en son existence inférieure et sauva l'artiste en perdant mieux l'homme, il conserva et déploya son génie, plus que tout autre

écrivain moins constitutionnellement impassible. Cet homme, vacillant et faible, fut impertubable. De ses passions, de son alcoolisme, son inconstance, sa petitesse, ses infortunes, sa pauvreté, son isolement, sa rage, et son désespoir, l'intellectualité qui fut en lui suprême et non centrale, demeura séparée, intacte, triomphante.

TH. DOSTOÏEWSKI[1]

Depuis Poe, aucune œuvre étrangère n'a été accueillie en France, comme les romans de Dostoïewski, d'un étonnement admiratif. Les lecteurs reconnurent en ces livres frustes le don suprême de susciter des émotions nouvelles; l'on y sentit une âme farouche et sombre, interprétant le spectacle de la vie et l'agitation des âmes en sensations primitives ou barbarement subtiles; et le sérieux profond, l'âpre signification humaine d'écrits aussi tristes qu'*Humiliés et offensés*, *Crime et châtiment* n'échappa à aucun de ceux que sollicite le penchant à comprendre ce qu'ils lisent. C'est le sens et le prix de ces étranges romans que ces notes tentent de fixer. Bornées à l'essentiel et négligeant tout ce par où l'écrivain russe est le disciple de nos réalistes, de Stendhal et d'autres, il sera essayé de dire ici ce qu'inaugurent des œuvres, moins que toutes, pures choses d'art, et excellant désormais entre les modèles à méditer par les écrivains futurs.

(1) *Revue contemporaine*, 25 septembre 1885.

De toutes les émotions, la surprise et la peur est ce qu'excite d'abord la lecture d'*Humiliés et offensés*, de *Crime et châtiment*. Dans ces fascinants et durs récits, sans cesse le fantastique et le réel mêlés se pénètrent de plausibilité et se saturent d'épouvante. La vision des plus grises réalités est impitoyablement nette; la force graphique du style en fait saillir aux yeux les ternes linéaments, — et à cette évidence se joint un sentiment du mystérieux, du spectral et de l'hallucinatoire, qui par un merveilleux alliage, infuse, au vrai, tout le noir effroi du rêve. Les livres de Dostoïewski remuent tout l'inquiétant des choses et de l'âme. Le nu délabrement des galetas, les maisons sordides, où sur l'ombre puante des escaliers claquent des portes pendantes, les entrées subites d'inconnus par des seuils béants, les cafés lumineux où, sous le jet des gaz et la vapeur traînante des alcools, s'exacerbe la virulence des maniaques, les hôtels borgnes qui logent entre des draps froids les dormeurs d'une dernière nuit, la toux hoquetante des phtisiques, le souffle nocturne du vent dans des cimes pliantes, — sont les vues et les bruits dont le caractère vaguement redoutable emplit encore d'appréhension des lieux plus sûrs, les rues, les appartements, les bureaux. Dans ces décors éclairés, semble-t-il, d'une lumière, grise ou rousse, de brume ou d'orage, errent de troubles personnages, un juge d'instruction déduisant de sinueux et vrillants interrogatoires au cours d'un va-et-vient de bêtes en cage, de louches ivrognes, des sadiques au sourire aigu, une petite fille

fuyante et frêle, un vieillard dont les yeux, tout ouverts, sont morts et braqués sur l'invisible, l'insidieux et triste et réjoui bourgeois dont tout l'être lugubrement impudent est l'indice de crimes demeurés ensevelis. Des actes farouches s'accomplissent, une mort soudaine, une tentative de viol, le double assassinat d'une vieille usurière et d'une mûre mystique; et ces faits se répercutent en d'infinis affolements; l'on assiste au trouble naissant puis despotique et mortel que cause, en une pauvre cervelle de petite fille, le souvenir d'un passé de cruauté et de souffrance ; dans *Crime et châtiment* l'horrible fièvre du remords sévit, étreint le meurtrier, le relâche, l'endurcit, le rompt et le prosterne en une faiblesse mêlée de férocité et de désespoir, jusqu'à ce que, cerné par la société, retranché de sa famille et renié de lui-même, il trouve auprès d'une humble fille le secret oublié des larmes et la paix du châtiment. Ces spectacles et ces récits, brouillés encore de l'incohérence, et de l'oppression des rêves qui les interrompent, forment la matière d'étranges livres; dénués de toute poésie expresse, sombres, tristes, sales et bas, ils évoquent sourdement comme une haute fantasmagorie où les rues, les maisons et les êtres, d'abord stables ou marchants, vacillent tout à coup et planent, ombres ou noirs profils de songes.

Et jamais ce miracle ne s'opère qu'un souffle d'autre monde volatilise toute cette matière en indécis mirage. Par les portes lentement ouvertes, les inconnus qui pénètrent avec des airs de spectres se résolvent en hommes charnels, vicieux et riants ;

les maisons sont hantées et profanées par de vrais assassins aux mains humides d'un sang qui glue; la justice reçoit la victime qu'elle exige, d'un magistrat court, bouffi, jaune. fumeur de cigarettes, et sa cruauté dialectique, aux prises avec la rude énergie du meurtrier, dans un duel dont l'âpre et croissante horreur n'a pas d'exemple, s'exerce entre des murs blanchis, dans un bureau où des fonctionnaires entrent. Enfin celle qui personnifie la mère douloureuse et voilée de ces drames, la créature souillée et candide qui répand sa douleur en pitié, on sait sa physionomie, le détail de sa chambre, les pièces de son costume; celle qui restaura la paix dans l'âme défaite du criminel et lui rendit, par quelques paroles tremblantes, la joie de posséder des frères, est une pâle petite fille à la figure menue, dont les yeux, sous des cheveux blonds de lin, sont purs.

C'est en ce contraste qu'est l'étonnante nouveauté de l'art de Dostoïewski. Cet homme connaît le réel; certaines de ses observations, celle par exemple sur la façon dont les femmes boivent le vin, sont aussi précises et oiseuses que certaines constatations détaillées des réalistes français. Quelques types secondaires, le prince Alexis et les Ikhménief dans *Humiliés*, le médecin Zosimoff et Razoumikhine dans *Crime et châtiment*, sont peints en pleine vérité et apparaissent comme d'irrécusables individus. Cependant cet art de pur réalisme que Dostoïewski possède si parfaitement, n'est pas le sien : il ne décrit ni n'analyse, pour reproduire la vie et il semble qu'il n'use de ses aptitudes à la vrai-

semblance, que pour réprimer l'excès de ses facultés de visionnaire. Car le romancier russe ne tend pas non plus au but puéril de terrifier et de maintenir douloureusement suspendue la curiosité d'une foule; quand on relit ses œuvres, le fantastique qui surprenait d'abord perd toute importance et sans doute Dostoïewski devait ignorer quelle singulière et théâtrale déformation il fait subir à la réalité. Cette déformation était involontaire et nécessaire, imposée par l'acte même dont le romancier envisageait la vie distante, aperçue cependant, et haïe en ses seules cruautés.

Il ne semble pas que Dostoïewski parle des événements et des êtres comme un homme qui les connaîtraît d'une longue familiarité. Il en paraît plutôt le spectateur lointain et épouvanté qui, voyant le cours des choses tel qu'il est aux seuls sens, et n'en pénétrant ni les motifs, ni l'enchaînement, les relaterait en leur disconnexité et leur inexpiable laideur. Il ne sait point les antécédents de ses créatures, et sans cesse il en entre d'inconnus et de soudains. Sauf pour certains malades dont l'âme lui est ouverte comme la sienne propre, il ne sait ni ne dit les mobiles de ses personnages, et leurs actes ne sont pas moins bizarres que les flux d'émotions qui sourdent tout à coup dans leurs cerveaux. La vie lui paraît ainsi, de dehors et de loin, décousue et étrange. Il aperçoit des gens qui gesticulent et passent, qui pleurent, qui prospèrent, qui nuisent, qui meurent, et rien ne s'explique dans le trouble de son esprit, sinon que très clairement tous souffrent et font souffrir.

Car de même que la souffrance des bêtes est plus douloureuse à voir que celle des hommes, parce qu'en ces êtres muets et séparés, on n'en mesure ni le degré ni la justice, pour ce témoin distant que fut Dostoïewski, la souffrance humaine parut épouvantable et énorme; ignorant des causes, et ne sachant des hommes qu'il ne connaît pas, que leur plainte, hagard et apitoyé, il se penche sur la vie avec consternation, et il en dit toutes les horreurs et toute la fange, avec le singulier mélange d'insistance et de pitié, que l'on met à raconter quelque horrible *accident*, aperçu au hasard rapide d'un passage, noté en sa seule horreur, et retenu sans enquête comme cruellement immérité.

Tous les sons de la plainte humaine ont retenti dans son âme. Il connaît les crimes tolérés par la loi et enjoints par la misère. La prostitution des grandes villes, ce « tant pour cent » de bestialité que l'humanité prélève sur sa propre chair, lui est amèrement familière. Il en sait l'aspect coutumier autour des bouges et dans les ruelles, les victimes que ce flot charrie et les raffinements dont elle s'orne pour les riches dans les maisons basses où l'on entend des cris d'enfant. Et sans comprendre la dégradation que la souffrance inflige aux misérables et qui supprime ironiquement ainsi la classe des infortunés dignes de commisération, — songeant à la fois à un dehors qu'il a seul aperçu et à une âme qu'il imagine, il montre en Sonia souillée, simple et calme en sa religion, l'extrême cruauté du contraste entre le viol de toute sa chair et les pimpances de toilette auxquelles l'astreint ce sup-

plice lucratif. C'est avec son chapeau, sa jupe et son ombrelle de fille, qu'elle assiste à l'agonie de son père, dans une chambre dont l'horrible misère est banale et ouverte à la curiosité des passants.

Ce dénument est celui de presque tous les personnages de Dostoïewski. Il a mesuré la laideur de l'indigence. La sordide saleté des mansardes, où rôde un solitaire, qu'empeste toute une famille, la puanteur des escaliers pauvres, la nourriture immangeable et rare, la nausée et la rage que met dans la tête le vide de l'estomac, l'existence farouche du déclassé dans l'étincellement des capitales, requièrent l'âpre insistance de son style; et au delà de ces choses physiques, il a vu les vices et les atroces indélicatesses auxquelles condamne l'inclémence de ce sort. L'ivrognerie et le crime happent les affamés; et Marmeladoff ayant, dans sa faiblesse, ruiné les siens et prostitué sa fille, a l'horrible et inconscient cynisme de parler, quand il implore la pitié d'étrangers, de la « propreté » qui est nécessaire à Sonia dans son métier : et c'est obsédé par la pauvreté, craignant pour sa sœur et l'âme blessée de l'amer orgueil des privations, que Raskolnikoff conçoit et résout un misérable crime.

La bassesse native, et non plus les hontes forcées, attirent encore l'analyse du romancier russe. Le type du prince Valkowski dans *Humiliés* révèle quelques-unes des fanges dormantes de l'humanité, et dessine surtout dans cette conversation serpentine et gratuitement insultante où il parle avec des crudités canailles de la liaison de son fils avec une jeune femme, devant celui qui l'eut

pour fiancée, « pour, dit-il, baver sur votre amour. »

Et comme le romancier mesure l'odieux de certains actes, il sait aussi décrire l'agonie morale qu'ils infligent aux âmes délicates et froissées. Avec la même épouvante le même instinct irraisonné et immédiat, Dostoïewski est maître dans l'analyse des dernières tortures spirituelles. Il excelle, et ce mot d'art est glacial pour désigner la profondeur de compassion qui le motive, dans la peinture des éperdûments suprêmes de l'âme humaine meurtrie, déchirée, pleurante et saignante, tressaillant de ses cris et se répandant en paroles tremblées. Il n'est rien de plus haut, de scène écrite en phrases plus nobles, plus pénétrantes en tout cœur, que cet incident final d'*Humiliés*, où Natacha, ayant consommé son martyre et consenti à ce que son faible amant la quittât, succombe enfin à ses forces brisées, et cependant encore éprise, dit amèrement et comme en rêve, la honte et la délicieuse humiliation de son attachement. Et ce qui se résume dans *Humiliés*, en quelques pages, forme le contenu même de tout *Crime et châtiment*. Le lent et sourd accroissement de l'angoise morale de Raskolnikoff, le vertige et l'oppression de son projet, qu'il apercevait vague et cependant fatal dans le délabrement de ses forces, son sourd malaise une fois le sang versé, et l'étrange sensation de retranchement qui le prend, le lâche et le tient quand il revoit sa mère et sa sœur, la cruauté de se sentir interdit à leurs caresses et de ne pouvoir leur parler que les yeux détournés vers l'ombre ; puis la terreur croissante et une sorte d'ironique

rudesse s'installant dans son âme, qui l'introduisent à revisiter le lieu du crime, et à machiner de singulières mystifications qui le terrifient tout à coup lui-même — ces choses lacèrent son âme et rompent sa volonté ; ainsi abattu et ulcéré, il est amené d'instinct à visiter Sonia, et à s'entretenir avec elle en phrases dures, qu'arrête tout à coup le sanglot de sa pitié pour elle, pour lui et pour tous, en une crise où il sent à la fois l'effondrement de son orgueil et la douceur de n'être plus hostile ; des retours de dureté, la sombre rage de ses premières années de bagne, l'angoisse amère d'un cœur vide et murmurant, conduisent à la fin de ce sombre livre, jusqu'à ce qu'en une matinée de printemps, au bord des eaux passantes d'un fleuve, que continue au loin la fuite indécise de la steppe, il sente, avec la force d'eaux jaillissantes, l'amour sourdre en lui, et l'abattre aux pieds de celle qui l'avait soulagé du faix de sa haine.

De cet effroi, de cette horreur et de cette pitié, il semble que Dostoïewski ne peut se détourner. Comme si la vie était réellement une vision immobile et stupéfiante, il la transcrit en spectacles permanents, en âmes stables, en un perpétuel suspens des choses et des êtres. Ses livres sont la répétition, le creusement et la reprise d'une même situation, le prolongement d'une même terreur et la dissimulation d'un même mystère. En d'interminables soliloques en de lentes conversations où chaque interlocuteur prononce des sortes de discours, sans cesse la même face d'une âme est montrée, en ses détails, il est vrai, infiniment

menus. L'indulgence amoureuse de Natacha, le laid cynisme du prince Valkofski, la rage de Raskolnikoff, ou sa soif de pitié, la triste imprudence de Svidrigaïloff, sont les thèmes d'infinies et enchevêtrées variations. Le mystère du sort de Nelly, entrevu dès le début, est maintenu sans alternative pendant tout le livre, comme le problème de la constance du prince Alexis ; les *Possédés, l'Idiot*, d'autres nouvelles sont de même des œuvres immobiles, d'inutile et morne agitation ; quant à *Crime et châtiment*, il est d'un bout à l'autre la description merveilleusement monotone et saisissante de la lutte d'un inaccusable criminel contre toute la société, sans que ce duel ait d'autres phases que de durs assauts sans cesse donnés et repoussés.

Il ne semble pas que Dostoïewski se propose jamais l'étude d'une âme entière dans son développement et ses réactions aux influences de la vie Ici encore le réel exact et complet, bien qu'il ait montré pouvoir exceller à le rendre, ne l'attire pas. Mais avec sa vision lointaine, abstrayant aux choses la notion d'origine, et n'en ressentant que l'impression brute et le choc émotionnel instinctif, concentré donc en soi et forcé de recourir, quand il lui faut expliquer, à l'introspection de son âme et aux règles idéales de la mécanique spirituelle, transporté cependant d'horreur et d'amour pour ces êtres ainsi aperçus à la fois par le dehors et par leur fonds charnel de bêtes, il semble que Dostoïewski soit à la fois un psychologue idéaliste à la Stendhal, et un être barbarement sociable aimant des hommes le contact de la peau, l'attouchement

du souffle et l'âcreté de l'odeur. Par un alliage aussi surprenant que celui, dans son art, du fantastique et du réel, en ses personnages il étudie à la fois, comme un virtuose variant un thème, les développements possibles de certains cas de fièvre spirituelle ; et, en même temps, il devine avec un réalisme génial toutes les forces insconscientes, ataviques et bestiales qui remuent le fond obscur des âmes balbutiantes.

Dans *Crime et châtiment* Raskolnikoff est, en somme, un thème d'analyse psychologique. Criminel instruit, ayant tué par théorie, nerveux, tendre, disposé aux consultations de conscience, farouche cependant et d'une volonté raidie par accès, posé ainsi comme un mécanisme complexe, il est amené successivement aux contacts, qui causeront en lui telle ou telle évolution spirituelle. Tout le livre est ainsi le récit des déterminations nécessaires d'un assassin singulier, en présence de ses amis, d'un juge d'instruction, de sa famille, d'une sorte d'amante. Le devoir d'arracher sa sœur à Loujine lui donne un instant la force de reprendre sa vie normale ; un curieux conflit d'amour instinctif, de besoin de pitié, d'ironique abaissement, le pousse à chercher en une prostituée une amie, comme la curiosité, la haine et le pressentiment d'une secrète et honteuse égalité l'attachent aux pas de Svidrigaïloff. Certains indices montrent comment ce complexe individu n'est décrit ni sur des observations directes ni entièrement, sur des souvenirs accolés et déformés. La vie spirituelle de Raskolnikoff est trop intense et trop désintéressée. Il ne semble pas ad-

missible qu'un crime, et qu'un seul crime, laisse, même en un cerveau vibratile, un si continu retentissement et produise de si profondes modifications, sans retour d'habitudes ; et il ne semble pas non plus que la spéculation sur soi-même puisse, chez le criminel, l'emporter autant sur le souci de son salut. De même que le développement d'un thème se distingue de celui-ci par un plus enchevêtré fouillis de notes, l'on sent en Raskolnikoff un trop rapide et sursautant et sinueux flux de pensée, au lieu de la stupéfaction première et de la peur seconde qui devraient le lanciner monotonement.

Et ce manque de simplicité, qui est peut-être le signe distinctif le plus sûr entre la psychologie réaliste et l'imaginaire, existe encore dans tous les personnages et toutes les scènes des livres de Dostoïewski. Tous et partout ont la fièvre. Natacha au départ de son amant, Nelly au sortir d'un bouge, le prince Valkowski en ses rages contenues, Marmeladoff, Sonia, la sœur de Raskolnikoff, dans des crises cependant pour elles suprêmes, sentent jaillir en eux des pampres et des fusées de pensées, trépident et divaguent avec abondance et un désintéressement de fous. Enfin que l'on joigne à cette observation indirecte, un fait positif : la préface de cette merveilleuse nouvelle, *Krothaïa* où le romancier annonce explicitement qu'il va traiter un thème purement imaginaire ; que l'on observe qu'il le traite en effet avec le même semblant de réalisme que le cas de Raskolnikoff et avec la même prolixité dissertante, poussée ici encore à une exubérance qui altère le réel par excès.

Comment exprimer cependant la perfection de pénétration et d'imagination avec laquelle Dostoïevski crée des âmes plus animées que les vivantes! Certes ils n'ont rien de mécanique, de fait sur un plan, de prévu et de logique, les esprits que le romancier russe a logés dans le corps émacié de Raskolnikoff ou dans la grosse enveloppe du mari de la Krotkaïa. Ces êtres qui, au delà du normal, figurent l'exception psychologique, particularisée et intensifiée en une demi-folie, exhibent tout l'illogisme, les sursauts, les angoisses sans cause et les grosses béatitudes, les soudains serrements de dents, les coups et les retraits de sang, les folles loquacités et les silences hagards, tout le saccadé, le souffrant, le variable et le complexe d'un être à la chair mortelle. Les protaganistes, les acteurs d'*Humiliés et offensés*, la galerie secondaire de *Crime*; cette singulière foule d'êtres infirmes et sains, détraqués, réjouis, aimants, canailles, nobles, subtilement pervers et pauvrement angéliques, les Rogojine, Muichkine, Vastasia, Philippovna de l'*Idiot*, donnent tous l'impression de cette chose rare dans les livres, la chair, la chair tactile, saignante, molle, rose ou sale, cette chose la plus humaine, couverte de sa peau, traversée de vaisseaux, de nerfs, de glandes, et portant dans le rapide tourbillon des liquides nourriciers, des lymphes et des hématies entre ces cellules épuisées ou turgescentes, tout l'essor des instincts, des ruts, des violences, des désirs et des douleurs, qui, sous la mince surface des phénomènes spiri-

tuels conscients, constituent comme les muscles et le squelette de l'âme humaine.

Doué d'une neuve simplicité d'esprit, s'approchant de ses semblables avec une âme à la fois tendre et barbare, et par son ignorance même de toutes les causes, prêt à ressentir des hommes ce qu'ils sont, Dostoïewski est avec eux en d'immédiates et justes communions. Sous la chamarrure des uniformes, en le déguenillement des souquenilles, à travers le poli ou le débraillé des manières, ou des paroles choisies ou éructées, il sait discerner le fond même, boueux ou délicat, de l'homme, la simple créature matérielle, souffrante, transgressante, endolorie, irascible, périssable et vive. Entre deux êtres hostiles ou fraternels, il détermine les sympathies ou les haines de pure animalité. Les gens chez lui se parlent parfois en mots suprêmes, comme dans l'ombre d'un mot obscur et vide, oublieux de tout le convenu, et se communiquant, d'humain à humain, le secret de leur être, en des mots qui retentissent jusqu'aux viscères. Il haït et écarte les beaux diseurs, les intelligents, les habiles, les hommes bien élevés qui pensent et sentent selon les formulaires et, laissant à d'autres la peinture de l'être social, il descend à tout ce qui est resté de franc et de brut dans la lie des villes ou des caractères. Son peuple, ce sont les déclassés, les prostituées, les criminels, les ivrognes, les aigrefins, ou encore les simples créatures cordiales et ces impudentes canailles qui sentent parfois le besoin de mettre à l'air leur turpitude.

Aussi nul romancier n'abonde comme Dostoïewski

en confessions ravalantes, en farouches et soudaines révolutions d'âmes. Sans cesse Raskolnikoff frémit, virevolte et s'abat sous d'inexplicables souffles de rage ou de désespoir. Des colères vésaniques le saisissent, dans lesquelles il crie, insulte, serre les poings et grince des dents avec des grondements de dogue ; puis il s'affaisse et se considère ; la misère de tout son pauvre être lui apparaît et il geint encore comme une bête domestique, et cherche avec des yeux lourds une main qui le flatte. Lui et les autres, si libres et perdus de leurs actes, sentent tous le besoin de se confesser à quelqu'un d'aimant en d'explicites aveux. Masloboïef, dans *Humiliés*, reconnaît sans impudence sa coquinerie, et avec une sorte de tristesse matoise offre ses services au pauvre écrivain dont il tâche, malgré son métier, de rester l'ami. Dans l'admirable début de *Crime et châtiment*, Marmeladoff ivre, fait pénitence publique dans l'atmosphère puante d'une gargote, entouré de gros rieurs, et racontant cependant toute la misère d'une âme faible, tendre, salie et torturée par d'inexpiables délits. L'étudiant Hippolyte dans l'*Idiot* confesse avec outrecuidance tout le ridicule de son âme creuse. Et de même que ces êtres ne témoignent cependant d'aucune honte sociale et ne souffrent de leur déchéance que parce qu'ils sont inhumains et indignes de pitié, les canailles de Dostoïewski aussi découvrent parfois naïvement et sans trop se savoir odieux, leur perversité, avec un doux cynisme. Ils sont réfractaires à l'insulte, et simplement, avec au fond l'idée qu'ils sont bien de la

même chair que les autres hommes, ils disent en d'horribles conversations toute la cruauté et la luxure de leurs âmes. Le prince Valkovski a cette horrible audace, Svidrigaïetoff aussi. Et quelles saisissantes paroles dans ses confidences! Comme, au bout du compte, la raison hésite à condamner celui qui, étant mauvais et complaisant sans inquiétude pour tout ce que ses instincts l'incitent à assouvir, sourd, aveugle, insensible, fut triste cependant, puis étonné à de plus hauts appels, sut payer de sa vie sa tentative vaine d'être noblement heureux. Il n'est pas, dans tout le livre, de crise plus tragique et plus mystérieuse que la nuit précédant ce suicide, coupée de rêves obscènes, bruyante du souffle lourd du vent dans les arbres, et du lointain murmure du fleuve se gonflant ; ces longues heures, qui sont le raccourci de son trouble, de ses crimes et du puissant amour qui l'exalta à le rendre miséricordieux et désespéré, sont celles d'un demi-monstre luxurieux, dissolu, violent, rusé et gai, mais dont la chair aussi est souffrante, et désireuse de jouir et tendre à la douleur.

Car le dédain de toute hiérarchie sociale, ce reniement des apparences humaines qui ne consent pas à distinguer même entre les meilleurs et les pires par un manque singulier d'approximation et d'examen, ne va pas chez Dostoïewski sans une profonde pitié et un triste amour des hommes. Dans ses livres se trouvent les paroles les plus riches en pardon pour tous ceux en qui la vie imprime ses stigmates et fait sourdre les lents sanglots. Sans cesse il propose l'oubli des fautes, non

comme un précepte commode de bonheur, mais comme une indulgence nécessaire entre frères également coupables et malheureux. Il souffre avec les violentés et se navre de la tristesse des violents. Les criminels, les débauchés, les filles séduites et les filles souillées, les petites méchantes gens, toute la saleté et les pustules du corps social, sont oints et pansés de ses maigres mains ; avec de simples paroles de compassion, ils sont consolés et attendris par l'articulation de leur sourd et gros murmure. Ainsi ces romans sont imbus de condoléance, depuis la scène où une petite enfant raconte à des parents endurcis pour leur fille, l'histoire de l'abandon de sa mère jusqu'à tous les actes évangélique de l'idiot », jusqu'à l'inoubliable entrevue de Raskolnikoff et de Sonia, irrités tous deux l'un contre l'autre, chargés des pires souillures et égaux dans le douloureux abandon de tout orgueil, qui tombent agenouillés l'un devant l'autre et pleurent sur leur souffrance et sur celle qui, diffuse dans la nuit du monde, fait sourdre de toute chair en toute terre, le même murmure de lamentations, et la même pluie lente de larmes.

Et ici le cri suprême jaillit. Effrayé de la peur de la vie et souffrant misérablement de son horreur, pénétrant l'homme dans ses dessous farouches et douloureux, pris du triste amour de sa chair souffreteuse, ne voyant en toute transgression que le commencement du châtiment, inquiet, éperdu et aimant, obstinément attaché à débattre et à retourner le problème du mal, du péché et de la peine, interrogeant la science et violenté, dans son âme

obscure et slave, par la hautaine impiété de la philosophie évolutionniste, par ces doctrines qui, extraites et résumées du cours des astres, du choc des atomes, du sourd essor de la substance organique, puisent dans leur origine matérielle une inhumaine dureté et font au ciel qu'elles mesurent et dans l'âme qu'elles analysent un épouvantable et clair vide, frémissant du tranquille déni qu'elles opposent au problème final de toute méditation irréaliste — le but et le sens de la vie, — et finalement repoussé par les sèches raisons dont elles interdisent la pitié, l'aide aux faibles, aux malades, aux méchants, par la nécessité de ne point intervenir dans la lutte de tous contre tous, qui est à la fois la loi du monde vivant et la source même de ce qui nous pousse à la violer, — Dostoïewski s'est violemment rejeté en arrière ; sortant de toute église comme de tout enseignement, maudissant toute intelligence, se contraignant à croire ce qui console non sans trembler de la peur tacite d'être déçu, il a rivé ses yeux sur l'Evangile, il s'est prosterné pleurant sur la face pleurante d'un Christ populaire, en une agonie de pitié, de douleur, d'angoisse, d'effroi, de fou désespoir et de tremblante supplication aussi tragique en sa clameur que les affres contenues de Pascal.

A ce mysticisme final aboutit l'œuvre de Dostoïewski et l'âme qu'elle exprime. Elle aperçoit et rend la vie à la façon d'une vision lointaine, vaguement inexplicable et confuse sur l'horreur de laquelle elle se penche et s'apitoie ; elle médite en des hallucinations extériorisées l'infini labyrinthe

du raisonnement humain, et perçoit en elle la sourde agitation des instincts, des douleurs, des passions et des rages, de tout ce qui est des nerfs et du sang ; elle est imbue de pitié, débordante d'amour pour tous ces êtres faits de péché et de souffrance, et prise alors entre son épouvante et son amour, il fallait que par un effort et une sorte de folie, pareil au coup de poing d'un exaspéré joueur d'échecs près de perdre, elle brouillât et tranchât tout dans une étrange aberration qui la fait s'incliner devant l'être même que cet acte de foi constitue l'auteur des maux dont il devient le recours.

Il apparaîtra par ce résumé, que l'originalité finale de Dostoïewski, le point par lequel il se distingue et se caractérise, est le manque de proportion, chez lui presque énorme, entre la sensibilité et le raisonnement. Cet homme voyait les choses et les êtres un peu avec la netteté et la surprise d'un demi-fou ; et comme ni la prévision ne le préparait à leur succession, ni le besoin de raisonner ne le poussait à en démêler les causes et la dépendance, il demeurait hagard devant un spectacle qui frappait ses sens de secousses disconnexes. Par une autre conséquence du même principe, le spectacle de la souffrance humaine, physique et morale, perçue d'ailleurs dans un milieu où l'homme pâtit plus qu'ailleurs, l'affligeait d'un choc plus violent que cela n'a lieu pour le commun de hommes ; car il ne pouvait réfléchir combien les malheureux sont détestables parfois, ni mesurer exactement le degré de leur infortune, qui prend une intensité entièrement différente, selon qu'on néglige ou qu'on compte

le fait de l'accoutumance. De même encore, une intelligence peu développée en tant qu'intelligence, à qui les sens portent sans cesse des impressions discontinues, sera en peine d'imaginer l'idée de développement, soit dans un récit, soit dans un caractère, et concevra de préférence le suspens d'une histoire et la stabilité d'une âme. Ces âmes mêmes seront non pas observées, car les sens seuls apprennent peu de chose en psychologie réelle, mais imaginées, et imaginées à l'image de leur auteur. Celui-ci, comme tous les êtres de peu de raisonnement, les enfants, les sauvages, aura beaucoup d'imagination : et de plus, comme tous ceux que le spectacle du monde extérieur ne sollicite pas à l'effort de l'interpréter, sera disposé à tourner sur soi ses facultés d'attention et d'analyse. De là, si l'on amplifie ces aptitudes au degré où elles deviennent géniales, le merveilleux dessin de ses personnages ; de là surtout leur caractère charnel, farouche, violent, brutal et inintelligent, que Dostoïewski dut découvrir latent dans sa nature fruste d'homme plus animal que spirituel.

Enfin, qu'une sensibilité vive soit accompagnée d'émotions vives aussi, comme cela est coutumier, et l'exubérante pitié de Dostoïewski s'expliquera, si l'on conçoit, jointes en son âme, la conception de vie que nous avons dite, et une sorte de bonté rêveuse qui semble douer la race slave. Mais ici un conflit devait se produire. Quoi qu'il en eût, Dostoïewski était de ce siècle et en connaissait les doctrines qui sont exclusivement scientifiques, c'est-à-dire de raisonnement, et, en par-

ticulier, de raisonnement sur les origines. Ces doctrines ont pour trait général de vouloir expliquer, légitimer tout l'existant, et de conclure ainsi à une sorte d'optimisme résigné. Pour les accepter, Dostoïewski eût dû réprimer à la fois la pitié et l'amour que lui inspiraient les hommes. Son intelligence n'était de force ni à obtenir cette victoire, ni à faire contrepoids en un équilibre indécis, à la violence de ses sentiments. Il renia son esprit, abjura sa raison, exalta la folie, l'idiotie, l'imbécillité, la candeur des idiots et la bonté des criminels ; il devint mystique, l'on a vu par quelle angoisse, et avec quelle ferveur.

Cet homme troublé, aimant et mal pacifié, était maigre, chétif, blême. Malade de la névrose épileptique, ayant passé en sa jeunesse par le choc effroyable d'une condamnation à mort, et grâcié les pieds sur l'échafaud, pour aller traîner des années dans un bagne en Sibérie avec toute la vermine d'une société primitive, il vécut ensuite sous le ciel, « saturé d'encre, » de Saint-Pétersbourg, et promena dans cette sombre ville, dure aux pauvres, sa silhouette râpée. Il se sustenta tant bien que mal de sa plume, en une carrière misérable dont il faut lire le détail dans l'article de M. de Vogüé, et il n'est pas jusqu'à son enterrement qui ne fut sinistre, fantastique et brutal, avec déjà pourtant l'aube de gloire qui s'est depuis levée sur lui. Dans cette vie obscure et dans cette ville neigeuse ou torride, l'intelligence vacillante et la sensibilité malade de Dostoïewski se sont émues et déployées. Comme tous ceux que le froid plaisir

de connaître les choses ne distrait pas de s'en émouvoir, incapable d'arriver à la paix philosophique des idées, il s'est troublé, il s'est désolé, et a produit des œuvres qui sont plus des traités d'éthique et d'humanité, que d'intéressants romans.

C'est là la grande innovation de Dostoïewski et plus encore de Tolstoï, son grand rival. Ils dépeignent la vie avec détachement, et il semble qu'ils ne tiennent à la montrer soit en sa totalité, soit en sa misère, que pour obtenir le droit d'en dire le sens et d'en tirer un enseignement. Et si l'on considère l'étendue et la pénétration de leur enquête, la façon neuve dont ils parlent de l'homme et à l'homme, leur art sincère et haut, la sérieuse ferveur de l'évangile de pitié qu'ils proposent, le plus déterminé partisan de l'art pour l'art peut se sentir hésiter et réfléchir, jusqu'à ce qu'il recomprenne que le problème de la société, de la vie de l'homme ne peut être résolu par le cri de passion des détracteurs d'intelligence, que l'évangile que prêchent les romanciers slaves a précédé de dix-huit cents ans les maux qu'ils dénomment, que l'enseignement fut la marque même de sa fausseté dans son emportement, que la vérité est paisible, persuade en paraissant et n'a nul besoin d'apôtres, que l'erreur seule parle violemment, que les œuvres d'art ne doivent pas tenter de tromper, qu'il leur suffit de contenir les préceptes latents et obéis, ceux-là du monde dont elles sont la lumineuse image.

LE COMTE LÉON TOLSTOÏ

Il y a deux ans à peine, le nom du comte Léon Tolstoï était inconnu en France; l'on n'a cessé d'y ignorer la gloire de cet auteur, l'un des plus grands de ceux qui vivent dans ce temps, que pour apprendre le mépris et l'abandon qu'il fait lui-même de son génie. L'écrivain en qui était déposée la vertu suprême de donner la vie, d'en reproduire les innombrables formes, de la comprendre totalement dans un immense embrassement d'intelligence, s'est détourné de soi, s'est repris au monde avec lequel il était entré en une plus intime communion qu'il n'appartient d'habitude à un homme, et s'est réduit aux pensées étroites d'un religieux qu'inquiètent seulement la pratique et la prédication d'une doctrine selon les pauvres d'esprit. La nature, le problème de cette âme se rétrécissant au point de s'exclure du domaine même, énorme et multiple, qu'elle était apte, parmi de rares, à régir; le long enfantement de cette faculté de mécontentement, d'inquiétude, de souci, d'égarement, de passion, trouble et précipitée qui ne fit plus juger

louable au comte Tolstoï que d'amender en vue de plus de bonheur bien bas, cette humanité décrite et montrée dans ses larges œuvres : cet essor et ce déclin seront considérés dans les pages qui suivent avec l'étonnement douloureux, mais aussi avec le vif désir de comprendre que mérite la transformation si complète d'un esprit si haut. Dans les phases de cette carrière, ce passage successif de cette contemplation passionnée de la vie à ce détachement attristé, à cette fuite dans la simplicité, l'abêtissement, l'humilité grossement affectueuse d'une religion populaire, se marque, il semblera, l'évolution préétablie d'une âme qui contint toujours virtuellement et la compréhension, et l'amour, et la haine du réel.

I

L'œuvre de Tolstoï est de contenu compréhensif et réaliste. Que l'on énumère les grands écrivains, dramaturges et romanciers qui, épris de vérité, ont senti obscurément que l'homme, la société et la nature représentés et recréés tels qu'ils sont, forment les livres les plus mûrement et les plus sérieusement admirés; que l'on rappelle Shakespeare, Balzac, le morne Flaubert, Zola, l'on pourra assimiler à ses tragédies, aux tableaux plus populeux de leurs romans, cet immense déroulement d'êtres, d'aspects, d'actes, d'événements, de houles humaines, de méditations solitaires, de

batailles humides de sang, de souples et tendres caresses de jeunes filles à d'indulgentes vieilles mères, d'amours, de morts, de carrières, cet abrégé de toutes les existences que présente *la Guerre et la Paix* et *Anna Karénine ;* l'esprit le plus négateur du progrès artistique et le plus respectueux des modèles. sera frappé de l'élargissement que ces romans massifs, déduits au delà des dimensions habituelles, donnent à la description coordonnée de l'ensemble des phénomènes sociaux intimes et publics. Jadis, même dans la plus vaste de nos œuvres, dans l'*Éducation sentimentale*, si l'on ne conçoit, en effet, comme un tout la *Comédie humaine* ou les *Rougon-Macquart*, un homme ne s'est ainsi attaqué à la tâche de donner une image adéquate et compacte de la vie, avec une pareille et si forte ardeur à saisir tout l'existant d'un coup, à le transcrire et le consigner perçu dans son extension matérielle et idéale, de temps et d'espace, de beauté, de grâce, d'énergie, de violence, de pathétique, de pensée. Que l'on considère qu'en l'un de ces livres, vingt ans de l'histoire de l'Europe figurent, vingt années qui sont tout le sanglant accouchement du monde moderne, que pour ce temps rendu par ses événements et ses personnages marquants, l'auteur entreprend de décrire toute l'existence sociale de sa nation, des paysans au czar, des enfants aux vieilles femmes, des jeunes filles aux soldats, qu'on y trouve le bivouac, le champ de bataille, la cour, le club, la famille, la hutte, le palais, les masses, les armées, les conseils, les sommités pensantes et isolées, les

mariages, les adultères, les naissances, la vie surtout, la lente évolution de tous ces corps mous de jeunesse, s'endurcissant en l'âge mur, faiblissant de décrépitude, de toutes ces âmes légères, puis sérieuses, puis ternies et vacillantes, jusqu'à ce que vienne, tôt ou à son heure, sur la terre nue ou sur la douceur d'une couche, le terme suprême, la mort, ce mystérieux moment où, en dépit de l'horreur distraite des vivants, certains êtres existants comme ceux qui les contemplent, cessent étrangement d'être, problème et spectacle sur lequel aucun romancier n'a fixé un plus ferme et pénétrant regard que le comte Tolstoï. Et que l'on joigne à ce chef-d'œuvre, d'autres livres plus ordinaires, des nouvelles esquissées, un roman comprenant la double analyse de deux amours contraires, dans tout le mouvement de la vie urbaine et rurale dans la Russie actuelle, des pages de souvenirs dans lesquels revit le siège de Sébastopol, que l'on dénombre en chacune de ces œuvres, la foule des êtres humains, caractérisés, spéciaux, marqués de tout le particularisme de l'individualité et manifestés par des actes et des paroles, situés en des lieux décrits, participant à des actions d'ensemble, disposés, errants, angoissés, soucieux de leur sort, jetés dans des bras aimants ou culbutés dans la fosse, sûrement cette pyramide humaine, de sa large base populacière à son faîte d'âmes d'élite, paraîtra de taille à se mesurer avec les plus hautes qu'aient dressées les grands créateurs d'hommes dans nos littératures ; l'ensemble des incidents, des types et des sites condensés

et évoqués dans l'âme des lecteurs de ces quelques cents pages semblera équivaloir aux expériences de plus d'années, à plus d'observations et de souvenirs qu'il n'eût paru croyable qu'un seul cerveau pût concentrer et ressusciter.

En aucune autre œuvre parmi celles qui poussent le plus loin l'admiration et l'avidité du vrai, l'on n'a conscience d'une plus vive adhésion à tout l'existant, à toutes les scènes du paysage, aux grands actes humains du dehors, aux événements plus discrets des maisons closes, aux agitations frémissantes exprimées en miettes, qui traversent les âmes et les forment par l'accumulation des détails vus de près, par la précision et le minutieux de l'obsrvation personnelle, par cette originalité et ce pittoresque qui résultent tout naturellement du témoignage oculaire, Tolstoï est arrivé à renouveler la description des spectacles les plus communément connus, poussant pour la moindre scène jusqu'à une émotion de plaisir neuf, l'illusion de l'évocation.

Même, pour ce tableau le plus antique, le retour du printemps, que l'on prenne, dans *Anna Karénine*, la sortie du propriétaire Lévine, allant, par la première journée douce de renouveau, inspecter les champs aux mottes noires, les enclos où meuglent les bestiaux étourdis et ivres de leur sortie au grand air, puis sa course à cheval par ses bois, dans la brise molle et crue cependant de la fonte des neiges, dont l'eau claire court, à peine salie sur le sol gelé ; les faits familiers mais précisés, les sensations vives fraîchement remémorées

d'une observation plus attentive et plus charmée, plus immédiatement vraie que dans la plupart des romans réalistes, s'y pressent comme pris à même avec de grosses et bonnes mains, sans qu'il y ait cependant à vrai dire de passages descriptifs, sans qu'on puisse séparer la série de traits formant tableau de la série des pensées du personnage dont la présence dans cette scène en cause le narré. Que l'on relise, de même, la merveilleuse scène du fauchage dans *Anna Karénine* quand le seigneur Lévine, fatigué de discussions avec son frère, se mêle dès l'aube à la troupe d'ouvriers chargés de couper la moisson d'un pré et s'accablant de fatigue, s'apaisant dans la simplicité d'esprit et de souhaits acquise parmi ses nouveaux compagnons, avance andain par andain, les tempes battantes, sous l'oppression de la chaleur, dans la senteur vireuse de l'herbe tranchée et molle de tiède sève verte.

Comme on le reconnaît par ces exemples, il n'y a guère chez Tolstoï de descriptions pures; la nature n'est pour lui que le théâtre des actions humaines, un milieu montré dans la mesure où il modifie et détermine les sensations, les volontés et conditionne les actes. Aussi, quand ce sont non pas les premières qui dominent, mais les faits, la description disparaît presque, sans que la limite puisse être clairement tracée entre les ensembles qui forment récit. Ainsi se marquent les grandes scènes guerrières des *Souvenirs de Sébastopol* et de la *Guerre et la Paix*, dont l'exactitude prodigieusement nouvelle, le singulier et menu relief

prennent l'attention, sans que rien d'oratoire, de stylé, les recommande, sans qu'ils importent par autre chose qu'une observation, une imagination, une expression aussi proche de la vérité qu'on peut la concevoir. Il faudrait énumérer le combat de Schœngraben, suivi de la sinistre chevauchée du prince André au milieu de la débâcle des caissons et des voitures chargées de blessés, la bataille d'Austerlitz, l'entrevue de Tilsitt, le passage du Niémen, la description mémorable de la bataille de Borodino, où tandis que pleuvent les boulets, dans le va-et-vient des servants, sur le crépitement de la fusillade et le choc horrible des corps à corps, rayonne paisiblement le beau soleil d'une journée d'automne illuminant l'herbe mouillée de givre et de gouttelettes de sang, quand, tout auprès, au milieu des rangs pressés d'un régiment misérablement décimé à distance par les obus, succombe le prince André déchiré au ventre par un biscaïen et emporté à l'affreux et fade charnier qui est devenu l'ambulance; d'autres tableaux apparaissent et le récit de cette grandiose rencontre de deux peuples se déroule en aspects tracés avec une si évidente véracité qu'on s'imagine posséder enfin l'exacte représentation de la guerre.

Tout serait à citer, et la mémoire du lecteur de l'œuvre où se place cette bataille aura retenu bien d'autres épisodes saisis et projetés sur le vif. La suite des chapitres qui décrivent avec quel sentiment de trouble, d'horreur, de descellement de tous les fondements sociaux, la prise, l'incendie de Moscou, l'affolement, la sinistre soif de sang et de

souffrances de toute cette population confondue, et abolissant dans l'éperdûment de tous la raison de chacun, se continue par un raid de cosaques embusqués sur les pas de l'armée française en retraite, sous une pluie battante, dans une forêt défeuillée, par cet étrange bivouac des Russes où apparaissent deux ombres hâves de soldats français bientôt réconfortés, égayés et égayant toute la ronde ; par les larges dîners de club à Moscou, par de minutieux aperçus des salons aristocratiques de Saint-Pétersbourg, par les scènes de famille des Rostow, par cette nuit blanche de lune que Natacha et Sonia contemplent de leur fenêtre avec de légères paroles, tout l'ensemble enfin de ces scènes fugitives, familières, graves, belles, tragiques, toujours humaines, qui, surprises et restituées avec une force d'irrésistible persuasion, avec une accumulation des détails, avec un saisi graphique des incidents, partagent le lecteur entre une adhésion apparemment toute naturelle et une admiration parfois stupéfaite, imposent l'intérêt et la sympathie, font de ces livres, d'invention pourtant, mais auxquels s'applique si mal la désignation de romans, un des plus vastes et des plus véridiques recueils d'observations sur les mœurs et les individus dans la série presque complète des circonstances ordinaires et extraordinaires de la vie.

Cet ensemble de scènes, les plus importantes que nous avons citées, les moins notables qui forment la contexture même de l'œuvre, sont faites, non d'indications descriptives, de traits anecdotiques, de considérations exposées par l'auteur, en son

nom personnel, mais des actes mêmes, des paroles et des manisfestations de la foule des personnages dont on admire et la variété, et la vérité, et l'étonnante vie fictive.

Tolstoï est au nombre des plus grands créateurs d'hommes littéraires, et par les dons mêmes d'observation véridique qui le font représenter la vie intérieure et extérieure de ses personnages avec une exactitude plus originale, plus minutieuse que ses devanciers, et par l'intuition peut-être inconsciente, mais profonde et marquée de deux des principaux caractères de toute vie organique et de toute existence : l'abondance des manifestations, le maintien d'un équilibre défini entre sa variabilité et sa permanence. La vie des personnages résulte chez le romancier russe de ce qu'avec un sentiment inné de tout le possible et de tout l'humain, il nous sont présentés constamment, vivant avec une telle profusion de descriptions, de citations, d'épisodes, de faits et gestes que la trame continue de leurs actes nous apparaît en effet, presque ininterrompue, et forme le déroulement complet et opulent d'une existence vraiment telle, dans laquelle un équilibre délicat est maintenu entre les formes constantes de cette activité et ses formes variables, adventices, illogiques ; une être réellement vivant est un cours continuel d'actes, de pensées, d'émotions, de mouvements ; on le connaît et on le voit exister d'autant mieux qu'une plus large part de ces manifestations est révélée ; et celles-ci sont d'autant plus vraies et plus propres à donner la notion d'un individu, qu'elles sont, d'une part, mêmes et semblables au

point de figurer un caractère, et qu'elles présentent, de l'autre, les variations lentes ou subites d'âge, de condition, de situation, les réactions instantanées aux événements, les crises à prolongés retentissements, et enfin cette simple mobilité vitale d'idées et de sentiments, qui, sur le fond stable de l'être, font apparaître graduellement ou d'un coup de nouvelles âmes.

La réalisation de ces deux conditions abstraites de nombre et d'ordonnance des données sur les personnages, la qualité commune de réalisme perçu et convaincant de leur individualité, définit tout l'art de la caractérisation chez Tolstoï. Aucun auteur ne renseigne plus pleinement et plus abondamment, par des traits véritables sur ses créatures, ne se propose plus ouvertement pour but de les révéler par des récits et des scènes inventés à une plus parfaite imitation de ce que présente la vie, même à un observateur attentif. Se déliant des obligations qu'imposent aux romanciers anglais, et même aux nôtres, la préoccupation de l'action, la préférence instinctive pour le narré progressif et unilinéaire ; se concédant, au mépris complet des commodités du lecteur, les longueurs, les digressions, les épisodes en apparence inutiles, les insistances, les enchevêtrements de chapitres divergents, l'écrivain russe multiplie les pages où il met en scène ses personnages importants, consacre même aux épisodiques de larges exposés et emplit ainsi son œuvre d'une multitude d'êtres complètement décrits et montrés en toutes leurs activités, de biographies, de carrières, de morceaux de vie,

d'évolutions notables, puis de scènes marquantes, d'épisodes complètement contés, d'apparitions subites, précises et inoubliables, qui, observés par un homme miraculeusement connaisseur de la nature humaine, exhibent des masses d'êtres singulièrement vivaces.

La foule des villes, l'élan silencieux et résolu des troupes à la veille d'une bataille, la psychologie des servants et des petits officiers d'une batterie vers le feu ou d'un régiment passé en revue se dessinent tout naturellement sous sa plume, comme l'atmosphère morale d'un comité administratif, d'un conciliabule de généraux, d'un salon diplomatique et mondain, les bavardages d'un cortège de prisonniers ou d'une chambrée d'enfants. Mais ce n'est point en ces créations pour ainsi dire instantanées, en ces générations pullulantes que se marque le génie particulier de Tolstoï. D'autres avant lui ont tracé, d'un coup, des profils et des tableaux également saisissants ; il n'est unique qu'en sa manière de montrer des vies entières, de décrire peu à peu par une lente accumulation de scènes, de récits et d'indications, toute l'évolution vitale, en ses variations, ses écarts et sa particularité permanente d'un être conduit d'un bout à un autre d'une partie ou du tout de sa carrière.

Tolstoï ne s'astreint à aucun procédé exclusif pour caractériser à loisir ces personnages longuement suivis.

La démonstration par situations, actes et paroles des dramaturges, les monologues à la Stendhal, l'intervention personnelle et discursive à la façon

des romanciers idéalistes, tout lui est bon pour vivifier entières les créatures ainsi déduites. Wronsky, Lévine, Anna, dans *Anna Karénine*, le prince André, le prince Pierre, Natacha, Nicolas Rostow dans *la Guerre et la Paix*, confessés et se confessant, agissant, parlant et pensant, se témoignent chacun par une suite de manifestations si nombreuses et caractéristiques, pendant un laps de temps si considérable et si plein, que le spectacle même de leur vie ne pourrait donner une notion plus distincte de leur être. Dans *la Guerre et la Paix*, le prince André Bolkonsky, ardent, aigu, tenace avec la sentimentalité secrète des penseurs amers, est mené du tumulte des champs de bataille à l'activité verbeuse des salons politiques, séquestré dans son bien, enlacé dans un délicat amour, perdu par le dédale de croyances abandonnées et reprises, mêlé à mille événements historiques et intimes, agité de pensées et d'émotions innombrables jusqu'à ce que, blessé mortellement, il paraisse, en sa longue agonie, dans le déchirement de tous les voiles, entrevoir la solution de toutes les détresses, pour s'éteindre comme distrait de cette terre par de formidables intuitions ; le prince Pierre, lourd, énorme, charnu et charnel comme un animal, mais sourdement miné des mêmes inquiétudes, épris et déçu des hommes, jeté hors de lui-même par les systèmes théosophiques et religieux qui l'attirent tour à tour, s'abandonne à ses poussées de foi et d'appétits, s'appesantit de la grosse sensualité de ses compagnons de club, jusqu'à ce que, dans le trouble de Moscou pris, s'affolant confondu dans la

foule et frôlant la mort, il rencontre, parmi les prisonniers auxquels il s'appareille, un pauvre hère de doux soldat paysan qui le console et le met pour toujours en paix par quelques simples mots de bonté, crise dont il émerge presque guéri, heureusement marié, mais avec on ne sait quel désarroi brouillon encore dans un esprit mal dégrossi et aventureux aux hasards politiques. Et c'est avec une pénétration, une justesse, une égale prodigalité de scènes que Tolstoï, franchissant les limites de sexe, incarne sans faillir les femmes, avec un art aussi sûr. Jamais le charme mutin, léger et doux de la petite fille et de la jeune fille n'a été plus délicatement figuré qu'en ces séduisantes créatures, la Natacha et la Sonia de *la Guerre et la Paix*. La première surtout est admirable avec ses joueries, ses petites passions, sa grâce de danseuse minuscule et son gosier d'oiseau chanteur, son premier bal, sa pleine et saine et tendre participation à l'existence de famille, ses câlineries, ses étourdissantes conversations avec sa mère, son premier amour pour le prince André, la saute subite d'ennui, de malaise, de perverse et d'égarée passion qui la détourna de son fiancé, puis sa tristesse de plante froissée, sa reprise à la vie et ce sublime revoir de son aimé agonisant et muet dans l'ombre de la mort, aux pieds de qui elle se blottit et s'apaise ; et certes Anna Karénine ne lui est pas inférieure, l'honnête femme, belle, mûre pour de hautes amours, les yeux un peu fous, rencontrant Wronski dans un bal, se donnant, se reprenant, se compromettant, fuyant enfin avec son amant et prise

dés lors de l'irrémissible malaise de la créature incertaine sur son seul bien, traînant avec cet homme pourtant délicat l'existence affreuse de la femme adultère et qui se perdant par son incertitude même, battant des bras autour d'elle dans le vide, succombe enfin dans un suicide fébrile. Dans le roman où se dessine cette héroïne d'une si chaude vie, on peut suivre le même travail minutieux de représentation par un grand nombre d'incidents sur tous les personnages de premier plan ; toute une période de leur vie nous est donnée en d'innombrables instants pour Wronsky l'homme moderne du bel air, élégant, un peu lourd d'esprit, mais noble, constant, délicat, digne d'être aimé, et se haussant parfois à de grandes idées humaines étrangères à sa caste, comme pour Lévine plus fruste, plus simple et plus profond et dépeint de ses occupations de gentilhomme campagnard à ses angoissantes préoccupations sur le but et le sens de la vie. Chacun de ces personnages primordiaux, ceux encore que nous négligeons de citer, présentés sans cesse, se témoignant vivants en des incidents toujours renouvelés et produits non tant par la marche même du récit, que par le besoin où est l'auteur, où ils sont pour ainsi dire eux-mêmes, de manifester et d'être manifestés, apparaissent par la constance même de leur mise en évidence, comme irrécusablement existants. Dans l'exécution de son œuvre Tolstoï réalise, à l'encontre de tous les romanciers idéalistes, l'une des principales lois de toute vitalité et de toute vivification : il a su reconnaître et montrer d'instinct qu'un être ne

peut être décrit dans les limites bornées d'une série cohérente et dramatique d'incidents, d'une action que la multiplicité des faits physiques et psychiques dont il est le centre déborde, que l'homme est du plus au moins toujours un microcosme complet, divers, désuni, d'une infinie variété ; qu'ainsi le roman, s'il veut être l'image et contenir tout l'intérêt et l'importance de la vie, doit être complexe, nombreux et diffus comme elle ; construite sur cette intuition profonde, l'œuvre perdra en fini, en concentration artificielle d'effet, en unité factice des caractères ; mais elle pourra se hausser à la variété frémissante et nuancée des vrais faits et des vraies âmes, au point de déployer la même richesse de contrastes et subtils développements, que la nature où les individus ne sont en définitive que des centres réflecteurs sous un angle défini de toutes choses, des particules essentiellement participantes.

Ces angles mêmes varient et ces particules changent passant peu à peu ou subitement par de nouveaux ordres de réactions qui finissent de nouer l'enchevêtrement de chacun à tout le monde. Selon le temps et le lieu, selon le heurt varié des circonstances, d'un mot, d'un fait, selon de plus obscures influences internes encore, d'équilibre instable, de silencieuses poussées de sang et de pensées, les personnages de Tolstoï varient, évoluent, passent et s'écoulent, comme les vagues que déforment et le choc du vent, et leur rencontre même, et la montée de la rive où elles déferlent. Chez aucun de nos romanciers au même degré,

pas même chez Balzac, chez Stendhal et chez Flaubert, qui sentirent cependant, surtout ce dernier, le transitoire humain, le cours des années n'est si magistralement marqué dans le cours des carrières. Grâce aux grandes périodes qu'il a su embrasser, les personnages croissent, s'épandent et se dépouillent comme des arbres, apparaissent, brillent, vacillent et s'éteignent. Il semble que le romancier soit au centre et à la suite des lentes ondes de mouvement qui font se durcir et s'effriter les roches, pousser et se flétrir les plantes, s'affermir et vieillir les animaux, qui poussent les enfants à l'adolescence, les jeunes gens enthousiastes et mobiles à l'âge des décisions égoïstement rassises, qui fanent les femmes et les hommes, les talent ou les raidissent peu à peu en une vieillesse radoteuse ou rageuse et les portent ainsi de la naissance à la mort par d'insensibles gains et d'irréparables pertes. *La Guerre et la Paix*, *Anna Karénine*, n'ont point à proprement dire de sujet, ni dramatique ou psychologique; ils ne sont point, comme on dit, l'analyse d'un état d'âme, l'étude d'une passion, d'une faculté, d'un accident; ils contiennent la vie même, toute la vie d'un groupe nombreux d'hommes étagés à tous les âges et conduits pas à pas, par une durée d'une vingtaine d'années, jusqu'au terme des grandes phases de leur carrière. Que ce soit la princesse Kitty Cherbatzky dans le dernier de ces livres, simple jeune fille aimante et gaie, puis déçue, malade, affectée d'une crise de religiosité morbide, puis reprise par un autre amour, devenant une femme naturelle et

affectueuse, puis une mère, et se cloîtrant peu à peu dans une étroite sphère de joies et soucis domestiques, — ou les périodes diverses par où marche la passion d'Anna Karénine à mesure que décline sa radieuse beauté ; — que l'on prenne Wronsky, Lévine, tous les personnages de ce populeux roman vivent au sens le plus exact et le plus redoutable de ce mot, passent, montent et déclinent, emportés en un cours lent de variations qui revêt le fond permanent de leur être d'aspects étrangement changeants. Cet art nouveau qui rend la vie en ce qu'elle est par essence une transition, un écoulement, une lente combustion aux mille figures de braises peu à peu cendrées, se manifeste avec une perfection encore inférieure dans le grand œuvre de Tolstoï, *la Guerre et la Paix;* rien n'y est plus merveilleusement identique au réel que la croissante, la graduelle transformation des âmes, toujours pareilles à elles-mêmes, toujours nouvelles dans un devenir déployé pli à pli. L'épanouissement de Natacha, de ses yeux ravissants d'enfant-reine, à son charme vif, rieusement surpris de jeune fille, la plus fine, la plus frémissante, la plus gracieusement et tendrement jolie qui soit dans les livres, son égarement de passion et sa tristesse ployée, se joint à l'endurcissement progressif du prince Bolkonsky, impérieux, quinteux, puis follement colère, hors de lui de chaude usure et s'affaissant sur son lit de mort en une douceur timorée d'enfant vieillot, besoigneux d'aide. Rien de saisi comme le progrès viril de Nicolas Rostow, de ses enthousiasmes, de sa générosité timide,

naïve et bravache d'adolescent, aux grosses fougues de sa jeunesse, à son tranquille établissement dans les intérêts égoïstes, les jouissances, les duretés pratiques de l'âge mûr ; s'il est un chef-d'œuvre d'ondoyante figuration psychologique, c'est l'histoire du prince Bezoukhof passant avec son fonds de bonté angoissée par toutes les débauches, les tentatives spirituelles, les distractions mondaines, le vin, l'héroïsme du sacrifice patriotique, un amour romanesque, vieillissant ainsi et réduisant à mesure ses demandes d'explication universelle, pour en venir à se contenter, non sans quelques utopies politiques, d'un simple bonheur conjugal et de quelques vagues maximes de bon vouloir. Tous les personnages qui l'entourent, se meuvent selon cette carrière, en courbes particulières ; conduits par le temps, soumis à la dure pression des faits, déformant peu à peu chaque forme de leur être, sans fixité, une pure fuite, qui ne vit que parce qu'il cesse à tout instant d'être lui-même.

Cette métamorphose est lente, parfois monotone, produite par la chute silencieuse des années ; le plus souvent les progrès en sont subits et marqués ; des heurts soudains, des incidents perçus opèrent dans les âmes d'importantes et définitives réactions, de brusques sautes, de définitifs départs qui divisent en périodes leur effacement ; ou c'est la mobilité propre de l'âme, l'oscillation même de son équilibre complexe, compromis par des modifications internes et frémissant en d'infinis retentissements qui réforment tout l'être. Ici encore

Tolstoï est merveilleux à montrer ces conditions troublées de ses personnages, à les révéler plus entièrement par ces affections passagères ou déterminantes. Il décrit l'influence du séjour d'un beau cavalier dans le château des Bolkonsky sur la sœur recluse, laide et pure du prince André, ou l'émoi profond dans lequel la présence de cet homme à bonnes fortunes jette Natacha fiancée, mais délaissée et tendue à se briser dans l'impuissant désir de son fiancé absent; le romancier marque la bizarre jouissance de Nicolas Rostow, ruiné au jeu, rentrant dans le salon de sa famille et entendant sa sœur chanter une note particulièrement claire; toujours est révélée la merveilleuse faculté de l'âme humaine à se prêter aux formes que lui imposent les variations de son ambiance; en de plus hautes conjonctures, c'est le prince André, dangereusement blessé à Austerlitz, et qui, tombant, distingue de son regard distrait des férocités humaines la profondeur de l'inaltérable ciel bleu, développant sa silencieuse voûte au-dessus du fracas fumeux de la canonnade dans la haute paix de l'infini; c'est le prince Pierre résolu à assassiner Napoléon à son entrée à Moscou et s'ensanglantant l'esprit de ce dessein, qui perd toute cette barbarie assumée après quelques mots d'un insignifiant entretien avec un Français par qui il ne peut s'empêcher de se sentir ressaisi de tous les liens sociaux. De cette science des crises psychologiques, de l'effet formateur des incidents sur l'homme, on trouvera d'autres exemples dans *Anna Karénine*, dans les passes morales de

Lévine, à l'intrigue amoureuse si futilement arrêtée entre Serge et M[lle] Varinka.

Ce sont là les secrets que Tolstoï arrache à la vie pour la reproduire ; il la conçoit active, intense, infiniment variée et expansive ; il la montre évoluant, passant par toutes les phases que lui impose l'usure de l'organisme par le temps ; il la décrit instable, réagissant capricieusement aux influences du dehors, empreinte de tout l'illogisme, le hasardeux, l'incalculable, qui proviennent de sa complexité et lui simulent son ondoyante liberté.

Et cependant, quelles que soient cette mobilité, ces variations, cette caducité, les personnages de Tolstoï diffus et multiformes demeurent essentiellement des individus, identiques constamment à eux-mêmes, possédant une nature propre étroitement définie et ne pouvant être ni remplacée ni généralisée.

Si haut qu'il dresse ses figures, que leur conduite soit significative et enseignante, que l'on considère même le prince Pierre Lévine, le soldat Karataïef, dans lesquels se marque le mieux le biais moralisateur de l'écrivain, toujours les personnages restent des personnes ayant en eux une essence constante irréductible à autrui, composite et originale.

Ces hommes, que l'on pourrait être tenté de considérer comme des types, l'auteur les réalise jusqu'au bout par mille traits adventices, les implique dans des épisodes, de menues aventures, les complique et les diversifie de toute manière, les met sans cesse en opposition avec eux-mêmes, use en

un mot non pas de la méthode romanesque habituelle qui consisterait à les rendre le plus plausibles et le plus nus possible, mais d'une sorte de méthode historique fictive dans laquelle le personnage est d'abord posé comme existant, puis est narrée une histoire sans omission d'écarts ou de contradictions. Le prince Pierre est sans doute par certains côtés le Russe et la Russie, lourd, bon, à peine dégrossi, avec de pesants instincts animaux, sourdement inquiet cependant et ne sachant comment vivre ; mais il est aussi un débauché ordinaire, un idéologue enthousiaste de Napoléon, de la franc-maçonnerie, un homme timide, gauche, myope, amoureux, d'une certaine sorte d'humeur avec ses domestiques, un mari ayant avec sa femme des relations particulières de colère et de faiblesse. De même Karataïef, ce soldat cénobitique et affable, qui personnifie l'esprit de bonté du peuple russe, est un homme très nettement différencié, d'un visage distinct, d'un grand sens et dont les actes ne sauraient être prévus sur l'énoncé d'une formule. Et que l'on mette en regard de ces personnages douteux toute la masse des hommes et des femmes qui peuplent les grands romans de Tolstoï; que l'on se rappelle cet ensemble de physionomies gracieuses, mâles, vieillottes, vénérables, nobles ou basses, du capitaine Timokhine à Sonia, du colonel Berg à la princesse Bolkonsky, que l'on énumère Karénine, Drone, Dologhof, le prince Basile, la princesse Hélène, qu'on les mette en regard des types usuels de la jeune fille, de l'officier, de la femme corrompue,

de l'intendant, du joueur, du fonctionnaire, tels que les aurait conçus par exemple Victor Hugo, et que l'on ressaisisse du même coup la différence de deux arts, et celle qui sépare un être véritablement existant à part lui, d'une personnification fictive de catégorie qui n'a en somme d'autre titre à la vie que le mot même qui la désigne.

L'œuvre de Tolstoï présente des individus reproduits avec leur caractère essentiel d'êtres uniques, qui n'ont ni ne sont des modèles et des pareils ; saisis ainsi par de merveilleux dons d'observation directe dans ce qu'ils ont de différent et de particulier, ils sont rendus de même et excellemment dans les caractères généraux par lesquels ils participent à la vie, le nombre infini des manifestations, les variations de ces manifestations selon le temps et l'occasion. Ce sont là les lois abstraites et froides dont émane, comme une moisson du sombre sol, la merveilleuse floraison d'âmes et de vie qu'est l'œuvre de Tolstoï.

Ce contenu essentiel détermine les caractères de sa forme. Les détails de style, d'agrégation de phrases, la composition, la succession des chapitres, leur nombre, le développement des événements, toute cette mise en œuvre extérieure de l'expression est subordonnée à la nécessité d'englober la masse des faits psychiques et humains qui passionnent et remplissent l'âme de l'auteur ; ces faits, les scènes où ils se révèlent, les circonstances qui les provoquent sont innombrables ; d'autre part, ils ne peuvent ni être ordonnés en série comme les incidents d'un récit unipersonnel, ni résumés, par

rapports de dépendance en lois, comme les concevrait une intelligence philosophique moins soucieuse de leur reproduction que de leur classification. L'auteur est donc contraint, pour donner essor à la multiplicité d'images, d'actes et d'âmes qui le hante, à traiter négligemment le récit, les descriptions, les expositions successives, les narrations, et à compliquer autant que le lui permettront ses notions traditionnelles de l'art d'écrire, la série des actions, des intrigues diverses de ses romans pour arriver, par cet artifice, à présenter ses nombreux personnages presque simultanément et parallèlement.

Toute la diction dans *la Guerre et la Paix*, dans *Anna Karénine*, témoigne de l'insouciance et de l'impuissance de l'écrivain. Si la traduction de ses œuvres ne permet pas de reconnaître exactement la contexture de leur style, l'absence d'une coupe de phrase propre, d'une qualité de vocabulaire, d'un ton clairement déterminé, la pauvreté des tournures et des mots sont cependant visibles et à certains détails, comme les comparaisons mal déduites de *la Guerre et la Paix* (III, pp. 263 et 266), on reconnaît le peu de soin mis à l'écriture. Et si l'on passe de cet arrangement purement formel des mots au détaillement même de la description, au développement des situations ou des idées, au narré des événements, on est en présence d'une série de longueurs et d'écourtements, d'omissions et d'insistances sans cause visible, semblable à l'application d'une main faiblissante, puis fiévreuse, puis fléchissant de nouveau sous l'immense tâche

et l'abandonnant. Que l'on compare les procédés de notations de ses grands tableaux, d'analyse de ses grandes scènes, à ceux de nos romanciers naturalistes héritiers pour le style, des romantiques, on sera frappé du manque de force, de certitude, d'éclat, d'intérêt soutenu, d'épuisement du sujet, de la plupart des pages semées cependant de ramassements subits, qui synthétisent tout un ensemble.

Le dessin fléchit puis s'accentue en gros traits, distribuant autrement que le sujet ne le commande le fort et le faible, soulignant, résumant en de brèves formules, lâchant de nouveau et tombant dans l'ordinaire, comme les croquis d'un artiste négligent, tantôt sensible, tantôt fermé au charme de ce qu'il dépeint, avec les détaillements ennuyés et les soudaines énergies d'un homme que tout intéresse et qui de tout est distrait par autre chose. Dans les scènes dramatiques les plus poussées, le massacre du fils du marchand Verestchaguine par la populace de Moscou, au moment de la fuite du gouverneur Rostopchine, cet horrible épisode de sauvagerie accomplie en tremblant par des brutes ivres épouvantées de leur bestialité ; — ou encore, lors du suicide d'Anna Karénine, quand, dans une gare bruyante, cette grande femme se jette à genoux sous la sombre masse roulante d'un wagon ; — ou au récit des pensées de Lévine après cette conversation avec un paysan qui changeait toute sa vie, — on distinguera dans la description des faits et des idées, ces deux éléments de passage rapide et de soudain et ardent intérêt qui agitent les livres de Tolstoï de leur alternance semblable au vacille-

ment d'une flamme. Il en est ainsi des transformations du prince Pierre, de la mort somptueuse et harcelée du vieux prince Besoukhof, de toute la vie seigneuriale et familiale des Rostow, et si l'on veut surprendre nettement ces alternatives d'abandon et d'ardeur, qui dans la pauvreté de langue de la traduction constituent le style, le style parfois magnifique de Tolstoï, que l'on prenne la suite de chapitres où se prolonge, où s'exalte l'agonie du prince André, le ventre déchiré d'un biscaïen à Borodino, on y verra de quel singulier art l'écrivain sait relever la narration des faits, de ces phrases grandioses et lourdes de sens qui désignent comme jamais il ne le fut le mystère d'un homme défaillant et mourant entre les mains tièdes d'êtres qui vivent.

Par ces procédés d'un art imparfait et ramassé, les scènes et les récits, les épisodes, les digressions, les crises de pensées, les actes et les échecs s'entrelacent en ces étranges romans comme un faisceau de lianes. Lévine et sa femme, Karénine, Anna, Wronsky, le prince Oblonsky et la princesse Dolly, la famille Cherbatky, les amis et les amies de tous ces gens, les enfants, les serviteurs et les paysans, font du roman contemporain de Tolstoï, une œuvre enchevêtrée et confuse, comble et embrouillée qui choque déjà toutes les règles d'unité et d'élaguement qui nous sont famillières ; mais qu'est cette complication devant celle des trois gros volumes de *la Guerre et la Paix* où les vies complètes du prince André, du prince Pierre, de Nicolas Rostow, mêlées aux destins des membres

de leurs familles, entourés d'une foule véritable de satellites, de connaissances, se poursuivent à travers de grandioses récits de batailles, de négociations, d'entrevues, dans lesquelles figurent tous les personnages célèbres du temps, à travers les scènes populaires, rustiques et sociales qui constituent toute l'histoire politique et intime d'un peuple ? Dans cette œuvre poursuivie et dilatée au mépris de toutes les convenances du lecteur, anarchique de toutes ses parties, déréglée, informe, grise et vaste comme une nuée, éclate en toute sa force, en ce qui le constitue et le détermine, le génie primordial de Tolstoï : un énorme et montant flux de vie, un large embrassement de tous les êtres, confondant les imaginaires et les historiques, amalgamant en un effort unique, lent et simple, les accidents humains de tout un temps et les grandes catastrophes connues qui roulèrent sur cet humble fond, animant les chœurs de ce grand drame, leurs chefs et la masse obscure de ses victimes et de ses témoins, ce roman est un livre d'humanité, de nombre, de pâle épanouissement dense de vie. Frustes de masse, lâchées à tout le développement d'une exorbitante faculté créatrice, ces pages sans affabulation ont le plus haut sujet qui soit, la condensation, la présentation, l'illustration d'un large ensemble de ces faits de vie sur lesquels en définitive se concentrent les espoirs, les amours, les craintes et les haines. Sur la foule de nos frères et de nos ennemis, Tolstoï a attaché le regard limpide et tranquille le plus aigûment pénétrant qu'ils aient souffert, et y

portant ses larges et calmes mains, il a jeté dans son œuvre le groupe d'êtres d'âmes et de chairs dont elles étaient pleines, un morceau de création soustrait en sa forme mentale à la ruine du transitoire, tel quel, moite encore de la vie surprise, mou, ductile, coloré et bruissant ; tendrement saisie, conservée toute comme le commandait son prix, et laissée emmêlée comme le commandait sa mollesse, cette pêche miraculeuse d'êtres vivants a déterminé la beauté même et la forme de l'œuvre dans laquelle expire leur souple animation. *La Guerre et la Paix* atteint presque ainsi au véritable but du roman réaliste, celui de contenir non pas un cas particulier et spécial auquel la sympathie ne se concède en somme que par politesse, mais de comprendre quelque large ensemble social, de façon à satisfaire le plus profond et le plus universel des intérêts humains, celui qui lie chacun à la communauté de tous, au monde.

De cet ensemble, Tolstoï a donné jusqu'ici le plus vaste aperçu. Il le considère, le dégage et le restitue, avec une âme prise d'abord d'amour jusqu'aux moelles, puis déprise, inintelligente, déçue et dédaigneusement détachée, puis fuyant au loin et s'apaisant dans l'humilité d'une religion dont les doctrines concilient son amour avec son erreur.

II

Tout l'appareil des descriptions, des personnages, de la composition, de la forme qui sont les

moyen par lesquels l'auteur tend à reproduire fictivement certaines parties et certains aspects de la réalité, forment au total un spectacle dont la beauté se mesure à l'importance et à l'intensité des émotions qu'il suscite. Les livres ne charment et ne passionnent, n'exercent leur effet proprement artistique qu'en présentant les lieux, les gens, les scènes, les idées, non pas comme des objets de science ou d'expérience, selon les catégories de la connaissance, mais comme des objets de sentiment, connus chacun longuement et isolément, simplement et immédiatement, par un acte qui les suscite dans l'esprit du lecteur, non comparés de suite et envisagés comme parties d'une classe, d'une loi, d'un système, et perçus ainsi par rapports, mais uniques, sentis en eux-mêmes, avec le sourd ébranlement des états de conscience continus ; l'âme éprouve alors non pas la succession rapide de ses pensées, de ses transitions, mais la vibration même de chacun de ses heurts ; se déprenant de l'ascendant des phénomènes, de l'oubli d'elle-même où ils l'entraînent, elle le rencontre et se sait exister dans ces atteintes plus intenses. pénètre ce qu'ils lui sont et frémit aussitôt de haine ou d'amour, d'aversions ou de sympathies, que le mensonge de l'art rend innocentes mais laisse violentes.

Ni *la Guerre et la Paix*, ni *Anna Karénine* ni les *Mémoires* ni les *Souvenirs de Sebastopol*, malgré la quantité de faits qu'ils contiennent, ne sont destinés à instruire sur le temps, le pays et les gens dont ils traitent, et n'ont pour résultat principal un accrois-

sement des connaissances du lecteur. Le saisissement, la méditation, l'intérêt, l'abandon aux destinées des personnages, la préoccupation douloureuse des problèmes qu'ils agitent, l'amour ou la haine de leur nature, enfin les affections mêmes que ces romans révèlent chez leur auteur par le choix de leurs éléments et le ton dans lequel ils sont conçus, sont les effets véritables de leur lecture et les causes qui poussent à la poursuivre ; le but final et puissamment atteint de ces œuvres de réalisme de reproduction minutieuse et compréhensive de la réalité est d'induire à sentir ce qu'est la vie humaine par l'accent même, la ferveur et l'abandon avec lesquels elle est décrite, puis à en exprimer et en faire aimer certains caractères, faire détester d'autres, l'envisager finalement avec un ensemble d'émotions latentes et expresses particulières qui sont celles mêmes que l'auteur a éprouvées à cet ensemble d'images et de pensées qui fut d'abord en lui le fantôme de ses livres.

Les œuvres de Tolstoï tendent à représenter une société entière; ils en embrassent et le contenu moyen et les extrêmes de conditions, d'événements, de caractères, de scènes, d'âge ; ils la reproduisent non de haut, de loin, vaguement, par synthèses et abstractions, mais de près, par des descriptions où le lecteur se sent comme mis face à face avec la réalité, par des personnages étrangement vivants et individuels. Ces êtres sont étudiés non en une aventure particulière, en une manifestation spéciale de l'une ou de l'autre des grandes passions humaines, mais suivis pas à pas

dans leur carrière extérieure, leur évolution mentale et corporelle ; c'est le cours même de la vie, le flux des pensées, des forces, de l'existence, du temps en l'homme qu'ils montrent, comme ils mesurent de leur nombre et de leur variété l'épais enchevêtrement d'un peuple. L'accomplissement de cette tâche est un grand fait et l'effort qu'il suppose suscite peu à peu, chez le lecteur admis à suivre cette haute entreprise, le sentiment de tension spirituelle, les élans et les arrêts, les joies et les défaillances que l'auteur put éprouver. A mesure que l'œuvre déploie les méandres populeux de son cours, qu'elle va charriant les foules, les armées, les villes, les existences, les scènes, que s'entrouvent peu à peu les âmes, que vieillissent ou pubèrent les esprits et les corps, l'intelligence du lecteur, s'emplissant de tout un monde d'images suggérées, se penche sur ce spectacle avec la contemplation profonde, le suspens de l'être qui sous ces yeux ouverts verrait se dresser le spectre du monde, obscur et précis, où s'agitent ses semblables et lui-même. Tout défile et s'accuse dans cet art pressant et compréhensif comme un vaste enserrement. La main de l'écrivain écarte l'ombre, le lecteur aperçoit le cours et la variété de la vie humaine : il connaît le tout de ce monde mouvant et diapré ; les armées s'étreignent et se fondent, les familles se dispersent, se retrouvent, vieillissent et rajeunissent, les êtres croissent, s'apparient et meurent ; les campagnes se glacent et reverdissent, la masse des foules roule sous les palais ou dans le crépuscule, des hommes an-

goissés méditent sur la vie et la mort ; la lueur de la beauté se pose sur le front des jeunes femmes et s'y ternit ; le jeu changeant des nuances d'âme frémit, s'exalte, s'alanguit et s'active ; passent les visages contractés, souriants, roses ou glacés du froid de la mort, et tandis que cet emmêlement d'hommes et de choses s'insinue dans son intelligence et se projette au loin dans le monde vide de l'esprit, le lecteur frémit et s'égare dans cette évocation de tout l'existant, avec le trouble des vues trop vastes.

Le monde qui apparaît de près, d'une démonstration immédiate qui dresse aussi merveilleusement les lieux qu'elle ouvre les cœurs. Il est induit à tout percevoir avec la clarté précise et noire d'une illumination d'éclair, avec des yeux tout proches et étonnés de découvrir l'intime des choses, de connaître des âmes d'inconnus mieux que celle d'amis, de parler sur la vaste scène de la vie des dons d'interne et neuve pénétration, comme d'un être rénové et de sens intacts. Les vieux aspects des cieux et des horizons, les grandes et antiques scènes des champs, de la route, de la guerre, de la ville, toutes les mille cérémonies de la vie sociale dont il s'est détourné avec indifférence, lui apparaissent à nouveau définis et retracés avec la vision obstinément exacte et clignante d'un prestigieux dessinateur, dont les claires pupilles savent prendre aux choses les vrais reflets. Dans ce monde récrié, incolore et mugissant des pages de jeunesse mais arrêté en ses lignes menues, vivent des hommes et des

femmes à l'âme exquise, ardente ou grosse, mais montrés face à face et connus soudain en un geste, un mot, un accent, comme on connaît son propre cœur.

Que ce soit une rougeur fébrile de Natacha, une parole douteuse d'Anna Karénine, une mine de dédain du prince André, ou le prince Nicolas frémissant et attendant l'occasion de lancer un régiment à la charge, le lecteur attiré, contraint et pénétrant se sent devenir peu à peu ces êtres et il est devant les mouvements de leurs esprits, comme face à face avec lui-même en ces instants où dans un sourire on sent et on découvre soudain tout le détail de sa nature, et comme elle est familière, unique, connue, surprenante et retorse.

Les êtres passent et repassent ; ils vivent, changent, déploient peu à peu la trajectoire de leur carrière et de leur nature ; entre le dehors et leur dedans s'établit ce jeu d'actions et de réactions d'atteintes et de résistances qu'est la vie ; le lecteur assiste à l'essor graduel et au déclin de leur nature ; et si magistral est l'art avec lequel la diversité des phases altère et ménage la permanence indélébile des individus, ils sont a chaque tournant du récit montrés autres et mêmes avec une si incontestable évidence de réalité, que ce cours de variations de carrières diverses, d'âmes changeantes de visages nouveaux, d'événements successifs, finit d'entraîner mystérieusement le lecteur dans leur muet tourbillon d'apparences et d'ombres.

L'impression est unique et singulière à ressentir. Ces romans forcent impérieusement à aller aux

personnages, à participer aux événements, à ce qu'on se sente touchant à toutes ces existences, et sans cesse comme aux côtés des héros, adjoint, perdu dans la foule qui les entoure, en témoin invisible de leur solitude et de leurs pensées.

Dans cette synthèse complexe, où sont représentés tous les âges, toutes les humeurs, tous les ordres d'intelligence et de moralité, les grands événements et les petits faits journaliers, ce n'est pas telle situation ou tel caractère qui concentre l'intérêt et qui le particularise, mais bien l'ensemble de ce monde artificiel aménagé par merveille et étendu au point que tout homme peut songer y vivre. Les maisons, les champs, les rues, les jours, les nuits, le train même de la vie, de l'histoire, de la société sont là; on y trouve des hommes dignes d'amitié ou de haine, des femmes à aimer, des êtres à qui sourire et d'autres qui déplaisent; les personnages ont le visage familier et humain, il y a des familles cordiales, de cérémonieux salons, des gens du peuple et des soldats; les discussions s'engagent sur les éternels problèmes et l'on peut ensuite échanger les plus vains propos; les êtres y aspirent, s'émeuvent et pensent avec l'infinie variété de nos semblables. Dans ce vaste drame, la vie même est jouée; les spectateurs sont de la pièce; ils ne sortent pas d'eux-mêmes, mais, pris à la magie de cet art, s'abandonnent à la belle et facile occasion de poursuivre leur existence quotidienne dans le fictif, dans un lieu sans peines, sans dégradants soucis de soi-même, mais baigné d'une atmosphère de rêve et de brume immense,

complexe, obscur, fragmentaire, vaste, noire, et si immédiatement connu d'une vue si proche, que le lecteur s'y perd et s'y trouve comme un passant dans le large miroir des eaux profondes ou stagnent le ciel, le site et lui-même qui reconnaît son ombre dans la leur.

Comme ce passant encore, fasciné et tenu silencieux par ce fantôme de son visage et de la rive, passe et s'éloigne vaguement touché de crainte, puis ressaisi d'incurie et de plus pratiques pensées, le lecteur de Tolstoï se sent au cours même de l'œuvre vaguement mais sûrement repoussé du spectacle même qu'elle présente. Sans cesse l'écrivain semble se ceindre pour le grand effort d'enserrer son immense sujet, et sans cesse il défaille, se détourne et se détache, comme insouciant de l'œuvre entreprise ; les scènes s'esquissent inachevées, marquées à peine par quelques traits, les grandes crises des personnages s'accusent en mots confus et vagues ; les descriptions des actes principaux, entamées avec une fiévreuse ardeur, faiblissent en phrases brouillées ; une lassitude immense se trahit aux exposés d'idées, grisaille les psychologies, émousse les dialogues, estompe les physionomies ; le dessin s'accentue, s'affine, s'alourdit et s'épuise, l'art devient puéril et maladroit ; la passion fléchit et vacille après quelques accents réprimés ; et c'est avec des yeux lourds et des mains gourdes que l'auteur porte péniblement jusqu'au bout le faix de son œuvre. Il semble que Tolstoï se déprenne du spectacle de la vie, s'y rattache et l'abandonne en lents rythmes d'intérêt,

de découragements et d'oubli. Le lecteur sent le goût amer de ce désenchantement effleurer ses lèvres ; une ironie oblique et tacite, une arrière-pensée de déplaisir, comme un immense désir d'autre chose que le réel se glisse en son esprit lentement lassé, sans qu'un aveu soit sorti du livre, sans qu'une page formule le mécompte de l'écrivain et donne au lecteur le droit d'être sûr, la joie de la création et de l'existence, la joie de la perception de la force se ranime sans cesse et s'éteint dans son esprit, comme une flamme menacée, mal entretenue, et qui brûle en pure perte. L'œuvre s'étage péniblement, elle pousse çà et là ses murs bas, gris, et à demi dressés ; elle est conduite telle qu'elle à sa fin et enserre en ses linéaments confus un immense domaine et une énorme foule ; on y entre fatalement, on y erre, on y reste, et ce n'est point une émotion rassérénante que l'on éprouve à pénétrer dans ce lieu d'ombres ; attiré d'abord et retenu comme par un enchantement, on sent se relâcher la forte main du magicien lui-même, et c'est abandonné, doutant, percevant la vague et menaçante présence d'un nihilisme transcendant, que l'on parcourt l'immense palais peuplé de souffles, déserté, désolé, assombri, et d'où se retire peu à peu l'esprit du maître vers de lointaines retraites d'indifférence,

Il s'acquitte de sa tâche, sans plaisir et sans ardeur, avec de lents mouvements de ses puissantes et débiles mains, il assemble les matériaux de son œuvre, où la foule grise de ses âmes, dispose la terre où elles vivent, entrelace le cours des évé-

nements, et cette tâche de géant imparfaitement, lentement achevée, mais imposante de grandeur et de vérité, il s'assied et la contemple avec des yeux distraits, distants et songeurs, comme absent de ce monde et de l'image qu'il est parvenu à en donner, comme détaché déjà de tous deux et entrevoyant quelque réalité dernière plus auguste et plus vénérée. Ceux qui l'ont suivi, que cette création d'art a saisis par son aspect aussi original que le vrai, par sa cohérence intérieure, par l'abondance, la variabilité et la constance des êtres, par sa complexité, et ce caractère de présentation immédiate et illogique qui la rend égale et aussi incontestable que ce qui existe, séduits ainsi au point de transposer en ces livres quelques instants de leur vie, hésitent deconcertés devant ce dédain et ce souci d'autres choses. Quand ils ont vaincu cette surprise qui les inquiète, c'est l'énigme même de cette âme maîtresse du réel, devine des âmes, égale au vaste domaine du monde moderne chargée d'énergies créatrices, et que n'enthousiasment ni ces dons, ni les objets sur lesquels ils s'exercent, ni le spectacle de leur œuvre, ni le spectacle du réel auquel elle équivaut, ni cette humanité qu'il aime pourtant, dont il ressent les affections, les crises, les deuils et toutes les joies.

Nul comme cet auteur ne suscite sans cesse la sensation de la simple chaire humaine blanche, rose, rouge et molle, imbibée de sang, traversée d'os et de nerfs, arrondie en forme de membres gros ou menus, produisant cette notion presque animale de communauté, de tiède contact qui naît

du milieu des foules, sur les champs de bataille, dans les hôpitaux, partout où les hommes sont prostrés ou amalgamés dans la perte de tout ce qui les érige en individualités distinctes. Que ce soit dans *la Guerre et la Paix* cette baignade de tout un régiment à laquelle assiste le prince André, de cette chair à canon parmi laquelle un obus devait venir le déchirer, ou le spectacle des soins de propreté que se donnent les prisonniers russes traînés à la suite de la grande retraite ; que ce soit encore quand le prince René placé tout près de la princesse Hélène est pris de volupté à la vue des épaules frémissantes et respirantes de cette magnifique femme, ou quand Nicolas Lévine émacié et mourant de phthisie, change une dernière fois de chemise sur ses membres amincis, l'auteur enseigne et suggère ce profond sentiment de fraternité par la chair qui unit et apitoie en dernière analyse le plus fortement les hommes entre eux par le lien puissant de l'amour de leur propre corps. Les lieux de massacre à la terre gluante et noire de sang, les lazarets pleins de râles, de cris, de membres amputés, d'exhalaisons putrides, sont des lieux d'humanité, comme les multitudes grouillantes, odorantes et bavardes des jours de fête, comme les troupes de laboureurs, tendant des muscles suants sous les lourds soleils, comme ces bals où hommes et femmes échangent, de leurs yeux vagues, d'inarticulés et frissonnants appels aux consommations de la volupté. Dans les villes prises, dans les orgies, dans les intimités conjugales, dans les accouchements et dans les repos des grands

corps abandonnés aux lits et aux fauteuils, Tolstoï sait faire sentir sans cesse la personne physique de ses héros, dépeinte ensuite et fixée, mais connue d'abord comme par un attouchement dans l'ombre, perçue, tiède, velue, molle et toute semblable à celle qui est la vie même de chacun.

Ces êtres ainsi désignés aux sympathies par le puissant motif de la communauté charnelle, sont affectueux et bons, se tiennent encore par la bienveillance, le cordial attachement qu'ils témoignent, l'amour profond et tenace qu'ils portent au sol où ils sont nés.

Que l'on écarte toute idée de mièvrerie, de sensiblerie vertueuse, d'embellissement factice de la vérité; il n'y a là aucune de ces effusions doucereuses, de ces feints attendrissements qui rendent odieux dans la littérature française les tableaux de la vie en famille; mais la simple vérité virile et saine, comprenant les froissements, les conflits, les ridicules, le prosaïque de l'existence à plusieurs; mais donnant aussi sa sûreté, sa dignité, sa douceur, sa gaîté, son aspect archaïque et patriarcal. L'émotion de sympathie cordiale que suscite le spectacle de vies humaines bien conduites et heureuses, s'attache à l'union aimante de Lévine et de sa femme Kitty, à la noblesse naturelle de leur condition que tempèrent si véridiquement la médiocrité de leurs pensées, leurs inclinations simples comme leurs manières, tous les incidents ordinaires de leur ménage, des singuliers accès de jalousie du mari à la transformation graduelle de la femme en une ménagère sans grand génie. Et

ce tableau véridique si charmant du mariage ordinaire est loin encore des scènes familiales dans *la Guerre et la Paix*, de la vie de château et de palais des Rostow avec leurs enfants, leurs amis et leurs domestiques. Le sentiment d'aise est profond à lire cette merveilleuse idylle de joie, de grâce, de gaieté, d'opulence, de bonté vraie où passent en leur vieillesse bonasse les deux parents entourés des mines espiègles, tendres et fines des petites-filles, de l'enthousiaste petite personne de Petia, au milieu de la foule des hôtes et des clients, entre les servantes, l'intendant, les valets et les veneurs. C'est au début la scène légère des agitations, des amourettes et des jeux de la *nursery*, puis cet incident étourdissant, le soir où Natacha hésitant entre ses prétendants, court se blottir dans le lit de sa mère au coucher et lui raconte joyeusement ses peines ; où encore la vie de mascarades, de veillées, de folles courses en traîneau, de chasses et d'innocentes intrigues tout l'hiver à Otradnoé ; la sympathie, le plaisant et réconfortant intérêt pour la joie de ces bonnes gens, seront profonds et bienfaisants.

Comme Tolstoï sait montrer le charme vrai de la vie de famille, il décrit encore et fait aimer le libre attachement des hommes entre eux, la camaraderie, l'amitié, la fraternité, l'affection et l'aide mutuelle des paysans d'une même commune, les beaux attachements des soldats d'une même troupe, l'en-masse des foules, ou plus individuellement la liaison de Wronsky avec ce grand officier lent de la garde Javshine, ou de Nicolas Rostow avec Denissow ; la vérité sans embellissement du récit est la

même et provoque de cordiales adhésions. Enfin Tolstoï sait rendre avec un puissant réalisme le patriotisme instinctif des masses et des chefs. Le grand mouvement d'âme qui donne la tranquille assurance de l'héroïsme aux bataillons silencieux des défenseurs de Borodino, les larmes de Koutouzoff en apprenant le premier mouvement de retraite de Napoléon, l'exode instructif de toute la population de Moscou, sont des tableaux grandioses et graves qui remémorent aux âmes même les plus affranchies l'amour du sol natal.

Plus profondément encore et plus généralement, ses personnages sont animés et animent de bonté, de toutes les passions bienfaisantes de pitié, d'union, de pardon, de concorde, de serviabilité, qui rendent possible et précieuse la vie en commun; ils sont pénetrés et pénètrent de ce profond sérieux moral, de cette attitude attentive et virile devant les grands problèmes de la vie, de la constante méditation de son terme et de son but qui porte à relier les actions humaines à des principes, à un système de vérités universellement catégoriques.

Par une vertu particulière de la race slave, ou par un penchant de l'écrivain, les hommes de Tolstoï sont naturellements bons, portés d'un premier mouvement affectueux vers leurs semblables, disposés d'instinct à la confiance, à la compassion, aptes à sentir, en dépit des hiérarchies et des préjugés sociaux, les penchants secrets de fraternité qui forcent finalement les hommes à agir humainement l'un à l'égard de l'autre. Mêlée de vues bornées chez Lévine et sa femme, de morgue chez

Wronsky, d'exaltée amertume chez Anna, de sèche étroitesse chez Karénine, cette bonté élémentaire et comme animale éclate pure cependant et puissante chez ce groupe d'êtres de haut rang, et dans le grave tableau de la mort de Nicolas Lévine, où son frère et la femme de celui-ci viennent simplement et cordialement s'asseoir au chevet de ce pauvre agonisant à côté de la prostituée dont il a fait sa compagne et, plus haute encore et plus belle, quand Anna adultère au su de son mari, et croyant mourir des couches de la fille de son amant joint la main de l'homme pour qui elle s'est perdue à celle de l'homme qu'elle a trahi et induit Karénine à pardonner avec tant de noblesse à son ennemi que le comte Wronski reste troublé de devoir s'incliner devant celui qu'il méprisait. Que l'on rapproche ces actes d'un sérieux humain singulièrement profond et simple, de la bonté sénile du vieux Rostow, de l'infinie faiblesse de géant du prince Pierre, que l'on note que la scène la plus grave de *la Guerre et la Paix* est celle où le soldat Karataïef raconte, dans l'obscurité puante d'une chambrée de prisonniers, l'histoire comme évangélique d'un marchand injustement condamné pour un assassinat, heureux de souffrir et pardonnant au scélérat qui le fait mourir au bagne, et l'on reconnaîtra que l'impression dernière de ce livre de batailles est religieuse, morale, pénétrée de bon vouloir et d'amour.

De ces personnages si près d'être vertueux, les principaux sentent confusément ou nettement la nécessité de justifier devant eux-mêmes leurs actes

et souffrent de l'impossibilité où est tout homme pensant de vivre justement et heureusement pour soi, quand ce soi est un phénomène éphémère d'au plus une soixantaine d'années de durée moyenne. Ce problème, le plus ardu et le plus inévitable qui attende l'homme aux années de maturité où l'on se perçoit mortel, les héros favoris de Tolstoï l'agitent et le résolvent avec une gravité triste et angoissée, une ardeur de recherche, une inquiétude tenace de gens qui ne peuvent vivre avec ce souci. Jetés dans les hasards d'une époque troublée, militaires pour la plupart, homme de cour, de loisirs et de richesse, ils sont préoccupés de cette énigme dernière ; ils cherchent tous une réponse qui comble la contradiction entre leurs désirs et leurs croyances. Le prince André Bolkonsky, cet homme sec, clair, acerbe, qui tient à la vie par des liens si étroits, s'inquiète, s'aigrit, vit au hasard et se déçoit de vains semblants d'envie, jusqu'au jour où une balle le jette à terre et le force à plonger ses yeux vacillants dans la paix d'un ciel que ne souillent pas la fumée, le sang et les cris des batailles. L'irréparable mort de sa femme, l'impossibilité d'expier ses duretés envers cet être frivole, le replongent dans son amertume et ses agitations, et c'est encore par un calme soir de givre et de ciel clair qu'il entend et accepte presque des paroles du prince Pierre, la promesse d'une vie future, l'existence d'un dieu personnel qui réveillent en lui la force de vivre et d'espérer. La joie, l'ambition, le resaisissement ; il se mêle aux affaires publiques, s'éprend, est trahi, retourne à la guerre

et, mortellement atteint sur un champ de bataille, s'abandonne tout entier, au seuil de l'ombre, à cette méditation muette de la mort, cette contemplation ravie de l'inconnaissable où ne le touchent plus les caresses de son fils et de son amante. Plus assidûment encore et avec de plus harcelants malaises, le prince Pierre Bezoukhof, inquiet et se dégoûtant des grosses jouissances dont il essaie de tromper ses besoins spirituels de foi, se lance de-ci de-là à la recherche d'une règle, d'un mot magique qui donne quelque sens à ses actes, et rencontre en plein désespoir, un singulier personnage qui lui parle de Dieu et de la vie future selon les formes de la franc-maçonnerie ; il se jette dans cette secte pour reconnaître promptement l'inanité de sa philosophie et de sa morale, retombe dans sa morosité et ses débauches quand à l'approche de l'armée française il est témoin de la forte certitude, de la foi et de la joie qui animent les masses populaires et les armées ; pris de contagion, enflammé d'un patriotisme fumeux, il quitte son palais, se mêle à la populace, conçoit un instant le dessin d'assassiner Napoléon ; une conversation dissipe ce transport de férocité, il se fait horreur devant l'exécution de quelques-uns de ses compagnons, et froissé, prostré, éperdu, rejoint une troupe de prisonniers, où l'existence de pauvre qu'il mène, cette vie de résignation et d'insouciance l'apaisent peu à peu et l'ouvrent aux humbles paroles d'un petit soldat paysan, familier, doux et sensé ayant sur lui quelque chose de la bonne fraîcheur de la terre. Que l'on rapproche ce salut

par la simplification de l'esprit et par l'innocence de la vie, de la conversion de Lévine, à ces pauvres paroles d'un paysan, qu'il faut vivre pour autrui ; que l'on relise la série de récits moraux, publiés sous le titre : *la Recherche du Bonheur*, *les Trois Morts*, *la Mort d'Ivan Iliitch*, *la Puissance des Ténèbres*, *Ivan l'Imbecile*, ce sera encore l'humilité d'esprit, la pureté de cœur, la frugalité et la pauvreté que les œuvres de Tolstoï paraîtront recommander et suggérer avec une onction communicative et une insistance ouverte qui sont le fait, non plus d'un artiste, mais d'un prédicant.

Et en effet, le penchant à ne représenter de l'homme que ses tendances morales, le désir de ne susciter l'approbation que pour ces inclinaisons presque futures et d'ériger en héros des personnages qui trouvent aux problèmes de la destinée ces pauvres solutions, portent le romancier russe, en dépit de son réalisme et de l'étendue de son observation, à laisser de singulières lacunes dans sa description de l'humanité. Toute la grande classe des êtres naturellement pervers qui alimente depuis un demi-siècle notre littérature romanesque n'est représentée chez lui que par quelques médiocres exemplaires de second plan, le prince Basile, son fils Anatole Kouraguine et sa fille la princesse Hélène, Dologhow, dans *la Guerre et la Paix*, quelques mondaines dans *Anna Karénine*. La corruption du grand monde russe, qui devait être connue par le menu d'un aristocrate comme le comte Tolstoï, figure à peine dans son œuvre, comme les mœurs ignobles de la populace, et la grossière crapule des

marchands. La grandeur du mal, la beauté artistique des vices, tous ces actes coupables, passionnés et calculés qui souillent d'ombres vigoureuses le monde et dont l'âpre analyse fait la gloire de la *Comédie humaine*, est ignorée, et quand l'écrivain russe s'attaque dans *Anna Karénine* à la liaison adultère de deux amants, éperdument épris pourtant, c'est avec de singuliers ménagements et en négligeant de décrire les transports de félicité qui eussent dû compenser les infortunes finales.

Tolstoï échoue de même et se récuse devant les passions de l'intelligence; l'ambition, l'amour de l'or, de la domination, ne tiennent aucune place dans ses livres; les solutions logiques des perplexités humaines, ces magnifiques efforts de l'esprit tâchant de concilier en un système cohérent ses besoins et ses notions sont débattus à peine, dans *Anna Karénine* notamment, et avec le langage grossier d'un homme qui n'a pu s'élever à les comprendre. L'auteur qui eût paru capable entre les premiers de mettre debout un capitaine de génie et qui rencontre Napoléon sous sa plume, ne sait nous en décrire que quelques aspects anecdotiques ridicules, et quand il se trouve amené à propos de la guerre à exposer ses vues sur la philosophie de l'histoire, c'est à la plus mesquine, à la plus absurde doctrine qu'il se rallie, prétendant citer le hasard, l'instinct obscur des masses comme une explication, et préférant la stupide inaction de Koutouzoff à tous les actes déterminants de ses lieutenants et de ses adversaires.

En ces omissions énormes, en ces penchants

trop exclusifs se marquent les limites de génie de Tolstoï, et se définit sa nature.

Déviant au préjudice de nous tous, qui ne compterons pas de sitôt un artiste si prêt d'être complet, de la description objective de la vie, impuissant à en reproduire toutes les manifestations les plus malfaisantes, comme les louables, Tolstoï a passé de la grande épopée de la *Guerre et la Paix* à l'œuvre plus réduite et plus fausse d'*Anna Karénine*, pour verser dans les petits contes moraux de ces derniers temps et pour en venir enfin aux ouvrages doctrinaires : *Ma Religion* et *Que faire?* où se marque un esprit rétréci, individualisé, retranché du monde au point de toucher à l'irrationalité aiguë des pires fous. Par une évolution interne dont il nous reste à coordoner les termes, Tolstoï a acquis peu à peu une personnalité trop intense, trop étroite et trop prêcheuse, pour être un artiste. Cessant graduellement d'être comme le voyant, le miroir, l'intelligence de toutes les formes de l'âme humaine, se réduisant à n'en concevoir qu'une, la sienne propre, comme exemplaire, manifestant ce prosélytisme par des indications, des insistances, des exclusions arbitraires, puis par des opinions expresses, Tolstoï est devenu de romancier sectaire prosélytisant.

L'homme le plus près d'accomplir cet acte d'adhésion à tout le réel, qui est le principe de tout grand poète et de tout grand penseur, est aujourd'hui le plus loin de cette soumission; il n'a souci que de réformer l'homme et la société, mettant en balance nos innombrables siècles de souffrances, de leçons, de règles lentement acquises, chimé-

riques inspirations dont s'est consolée son âme inquiète.

III

A ce point de notre étude, les grands traits du génie de Tolstoï nous sont connus. Cet écrivain, l'un des plus grands parmi les réalistes, perçoit et décrit le monde extérieur avec une vision originale immédiate, avec une pénétration dans ses détails et son intimité qui donnent la vérité même comme fraîchement découverte et saisie sur le fait. Il connaît en maître l'homme, prodigue à ses créatures les caractéristiques de la vie, les manifeste abondamment, leur infuse une invidualité distincte, fait parcourir à celles-ci, flexible et rigide, toutes les étapes d'une carrière et compose le groupe de ses êtres de personnes si nombreuses, si diverses et si vivantes toutes, que l'on reste confondu de cette multitude et de cette création. Son œuvre donne au monde une large représentation et saisit par ce vaste déploiement, par un art qui tend à égaler la grandeur, l'illogisme, l'existence autonome du réel, mis face à face avec lui en une contemplation si proche qu'elle paraît neuve et personnelle, le lecteur, pris d'impérieux attraits, pénètre dans les romans de Tolstoï comme en un monde dont il est, s'émeut de la bonté dont ses personnages sont pleins, s'affole des angoisses dont les attristent les problèmes de la mort et du sens de la vie, et

plonge dans l'atmosphère grise de ces livres comme on se perd hors de soi dans un rêve.

Toutes les visions dont le souvenir nous est ainsi présenté, toutes les émotions dont on est ainsi saisi, ont existé d'abord et ont frémi dans l'âme du grand écrivain qui les a fixées à jamais en son œuvre. Il fut à l'origine celui qui, doué d'une merveilleuse faculté de percevoir et de se rappeler, connut les mille aspects de la nature, les innombrables et particulières manifestations humaines ; qui sut deviner, par on ne sait quelle intuition de soi-même et des autres, les âmes et les agitations d'âmes dont ces dehors sont les signes ; embrassant dans son large esprit tout l'inviduel des personnes, et ce qu'elles ont d'universel, les lois déliées, les indices délicats de leur permanence, de leur variabilité, de leur mobilité ; il conçut encore, le premier à ce degré, toute l'étendue presque du monde et de notre espèce, contempla cet immense spectacle de ses yeux novateurs et, le reproduisant entier, sut tacitement s'y enclore avec tous en des livres auxquels personne ne peut se prétendre étranger ; et comme l'essentiel de l'artiste est de connaître les choses et les gens, non pas objectivement et intellectuellement, mais sous leur aspect sensible, en la bonté de ses personnages, en leur âme aimante, en leur noblesse morale, en leur méditation douloureuse de la mort, et leur résignation à d'humbles solutions, ce sont ses vertus, ses angoisses et sa simplicité d'esprit qui transparaissent, comme s'accuse en leur impuissance spéculative la sienne propre, comme se marque sa répulsion pour le mal

dans le rôle effacé qu'il lui assigne, et son détachement final de tout l'ensemble de la vie et du monde, dans le ton lointain et las dont il en parle.

Pour tout homme qui conçoit un ordre de choses meilleur que l'existant ou tel qu'il ne puisse être atteint par une évolution fatale et graduelle, la réalité cesse peu à peu d'être un objet de contentement ; pour tout homme qui considère l'ensemble des faits physiques et moraux non pas comme un système intelligible à résumer intellectuellement en lois, mais comme le domaine et le sujet d'une règle louable moralement à laquelle il doit satisfaire ou être amené à se conformer, cet ensemble cesse d'être un objet de contemplation sereine. Si l'artiste ou le penseur réalistes, exposés à percevoir tout le réel, ne peuvent mettre leur esprit et leur œuvre en correspondance avec cet immuable non moi, ni s'astreindre à reconnaître la juste nécessité des choses et qu'un péril de l'actuel conditionné par tout le passé, conditionne tout le futur, ils sont, entre leur science et leurs désirs, en un trouble douloureux. La contrainte de connaître et l'impuissance d'aimer ce qui leur répugne, le désir graduel et l'incapacité de supprimer ces causes d'aversion ou d'en dériver l'esprit, cette alternative de se soumettre, de se renier ou de souffrir sans recours, conduit chez des esprits de cette sorte à une âpre lutte des deux ordres de facultés inversement froissées ; chez Tolstoï, le sentiment triompha de l'intelligence.

Au cours de sa carrière de grand observateur, cet écrivain eut l'infortune de porter un jugement

définitif entre les phénomènes et les actes que lui montrait le cours de la vie. Il a réprouvé et rejeté de son œuvre ceux dont la propriété commune est d'être malfaisants, de causer de la souffrance, de contrevenir aux préceptes de la morale chrétienne, et il a étudié avec trop de sympathie et d'insistance ceux où se marquent les caractères contraires. Or la réalité est aussi riche en corruption qu'en pureté, en douleur qu'en joie, en cruauté qu'en bonté; les carnages et les débauches y côtoient les innocences et les continences; l'amour de l'or, l'ambition, la perversité, la soif de jouissances, sont des mobiles plus puissants que les vertus qui les contredisent; celui-là seul peut trouver plaisir à contempler la vie, qui considère sans horreur le mal dont elle est faite comme le bien, sinon la colère et les froissements sont continuels; l'on s'en détourne, l'on s'en indigne ou l'on s'en contriste, mais l'on cesse d'en connaître.

De ce désaccord intime entre les penchants de l'écrivain et le spectacle que son intelligence était forcée à contempler, sans pouvoir l'aimer ou le comprendre, ce fut un sentiment de tristesse, de répulsion, de détachement, de volontaire irréflexion qui résulta. Au ton des premiers romans, à l'absence de ces passages frémissants de passion où l'auteur, emporté par l'attrait de ses visions, précipite et dompte son style, à l'insouciance des développements, à toute la conduite lente et lasse de l'œuvre, on sent l'abîme qui se creuse entre l'auteur et son domaine. C'est sans joie, sans le cri de l'enfantement que jaillit son livre, mais lentement et lour-

dement produit avec la tristesse déçue d'un homme qui aperçoit l'inanité de tout ce que ses fibres le portent à aimer. Entre le spectacle du monde et l'âme où il se réfléchissait, il venait comme une ternissure. Pendant quelque temps Tolstoï réussit à vivre en dissimulant son aversion sous l'indifférence, sous le refus de pousser jusqu'au bout la méditation de sa répulsion. Mais ce nihilisme était une solution dilatoire, la solution de ceux qui se résignent à ne plus penser. Le problème allait se dresser dont on ne se tire pas avec quelques vagues gestes de malaise ; la pensée de la mort se présentait, et là, sentant que la vie des hommes est faite d'autant de malheur que de bonheur, le monde d'autant de bien que de mal, jugeant l'existence des individus insensée de durer en cette condition pour s'éteindre dans le noir de l'inconnu, Tolstoï dut répondre à la voix de son angoisse et choisir entre son adhésion au réel qu'il ne pouvait rendre sincèrement complète, et son amour du bien et de bonheur, son besoin d'explication du mal et du malheur, qu'il lui fallait satisfaire sous peine de désespérer.

Pour tout homme réfléchi, la pensée de sa propre mort et de celle de ses proches est la suprême épreuve du système de croyances sur lequel il a construit sa vie. La plupart échappent à cette question qui touche du plus près, par stupidité ou par peur, par un effroi instinctif de l'envisager qui trahit sûrement leur ruine intérieure. Un grand nombre se contentent vaguement des promesses de la religion. Quelques-uns, sortant de la compassion

et de l'amour d'eux-mêmes, se sentant participants à la force en qui réside indestructiblement le principe des existences passagères, et affermis en cette certitude de persister dans le tout, apprennent à ne plus se soucier de leur sort et à ne s'affliger pas autrement de leur dissolution que la froide terre où s'ouvrira leur fosse. Mais pour des esprits comme celui de Tolstoï, que cette vie scandalise et qui tout à coup en viennent à songer que, mauvaise et absurde, elle est courte, sans espoir de rachat, sans le temps de changer; la pensée qu'après une soixantaine d'années de péchés et de souffrances, il viendra inévitablement pour tout homme un mystérieux moment où, misérablement, il cessera d'être, sans que ce globe s'arrête de fuir dans l'espace et les jours de se suivre, est intolérablement amère. Tolstoï ne pouvait hausser son intelligence à la joie ou à l'illusion des explications métaphysiques. Il ne pouvait non plus détacher son esprit du réel et se consoler du spectacle du monde par un espoir idéal de félicité hors de temps et l'espace, par le dogme spiritualiste et chrétien de l'immortalité de l'âme et des récompenses futures. Sa magnifique aptitude à concentrer, sur le spectacle du monde, d'intenses dons de vision, son amour même de la vertu, de la bienfaisance humaines le gardaient de cette facile solution à longue échéance. Il fallait qu'en cette vie, dès ce moment, les hommes devinssent meilleurs et plus heureux, que cela fût facile, simple, instantané; et le psychologue le plus génial de ce temps, celui dont la large âme a pénétré et recréé toute la multitude des types divers,

qui a compris et fixé le plus véridiquement le plus large fragment du spectacle du monde, en est venu ces dernières années à élaborer un pauvre manuel de morale pratique ne contenant que quelques règles, mais telles que le plus religieux des hommes passerait pour fou à tenter de les accomplir, prônées cependant comme tout aisées, praticables sur l'heure, de nature à donner immédiatement le plein bonheur, et se résumant en ce précepte, de ne faire en aucune occasion de mal à qui que ce soit, même pour se défendre des méchants.

L'évolution est complète, et il n'y en a pas eu de telle dans un tel esprit depuis Pascal. Partir d'œuvres littéraires qui embrassent et montrent tout le merveilleux spectacle de la vie, s'en détacher peu à peu et s'en déprendre par une lente et sourde angoisse d'un idéal de vertu, hésiter, ne savoir que faire un temps et continuer à considérer le monde avec de soudaines reprises de tendresse, puis se buter contre le problème de sa fin et de sa cause, oublier son charme, sa grandeur, son radieux fleurissement de force pour lui demander compte de son sens en présence de son terme, et s'encercler peu à peu dans ce problème comme un sorcier dans son rhombe, dédaigner les véritables solutions par mépris et impuissance de l'intelligence et en venir comme le dernier des prédicants et comme le solitaire de Port-Royal à une doctrine de simplification, de retranchement de toutes les obligations sociales, de reniement de tous les appétits et de l'amour même de soi, de sa propre vie, avec l'idée folle d'exclure, en ce monde de guerre,

la violence et le mal des actes des hommes, telles furent les phases de la transformation mentale de Tolstoï, déclin dont on peut mesurer la profondeur en comparant l'épopée grandiose et par bonheur acquise de *la Guerre et la Paix*, à des récits comme le *Tilleul*, à des moralités puissantes encore mais puériles comme le *Premier Distillateur* et la *Puissance des Ténèbres*.

L'homme physique et psychique. — L'écrivain de cinquante-cinq ans qui, après avoir composé de pareilles œuvres, s'adonne aujourd'hui à de telles besognes avec le vain projet de moraliser les humbles, — comme si rien moralisait que la vie même, les dures faits, — a franchi dans sa carrière les mêmes étapes que dans l'évolution de sa pensée. Cet homme qui jeune, fut musculeux et trapu, le visage oblong, le front bombé par les côtés et arrondi par le haut, les yeux clairs enfoncés sous les sourcils broussailleux, le nez puissant, les lèvres charnues et rondes dans la barbe épaisse, l'air énergique et mâle, brusque et bon, bien Russe, qui, né noble et riche, prit part aux guerres du Caucase et à la défense de Sébastopol, qui parcourut l'Europe, mena à Saint-Pétersbourg et Moscou la grande vie du gentilhomme, qui fut cassant et orgueilleux, insolent pour Tourguénef, qui devint célèbre et dont la gloire a conquis ces dernières années la France et l'Allemagne, s'est tout à coup détourné de sa nature, de son génie, de sa renommée et contraint mystérieusement par les commandements de sa conscience, renonçant à ses habitudes, à ses appétits, à l'exercice de sa

puissante intelligence, s'est retiré du monde, de l'art, de la jouissance même de ses richesses. Comme Lévine, il a rencontré sur sa route un pauvre d'esprit dont les paroles ont retenti dans son cœur, comme une voix intérieure, et ce Slave dont l'âme violentée et repoussée par les durs dogmes de la science occidentale, demandait au monde plus de bonté qu'il n'en contient, cet aristocrate, cet homme de fortune, ce grand écrivain s'est retiré à la campagne, écrit des contes pour les moujiks, s'adonne à des travaux manuels, fait des souliers et raccommode des poêles, donne son bien en aumône, prêche la vie populaire, le refus du serment, le pardon des injures, l'union avec une seule femme, interdit le divorce, le service militaire, la violence, la résistance aux méchants, les injures et menace de fonder une nouvelle secte de gens scrupuleux et troublés dont il sera le patriarche, devenu aujourd'hui un grand vieillard de soixante ans, les cheveux longs rejetés en arrière du front creusé de profondes rides, au-dessus des yeux plus caves, mais fermes, inébranlablement fermes, les joues creuses autour du large nez et ployant sur de massives pommettes, la bouche droite, saillante et close, au milieu d'une longue barbe blanche tombant sur de larges épaules, l'air vénérable et sûr, de la certitude de ceux qui ont cru à jamais ; l'air noble et d'une joie austère, de la joie de ceux qui sont affermis dans leur foi.

Cette attitude finale, cette carrière, l'œuvre que nous venons d'étudier, l'ensemble et le conflit de facultés mentales que présupposent ces débuts et

ce terme sont étrangement composites. Nous avons vu de quels éléments hostiles l'une et l'autre sont formées, comment les premiers livres de Tolstoï sont de larges et proches images de la nature et de l'homme, comment la vie même s'y est reproduite par les caractères profonds et cachés dont se marque sa révélation ; comment une infinie variété d'âmes humaines y existent vraiment, âmes de femmes, de jeunes filles, d'enfants, de soldats, d'hommes, prises à même de la multitude diverse, créées mobiles, variables, individuelles, réelles, agitées, bruissantes et telles que la sagacité de l'analyste s'oublie devant le succès et l'illusion de la synthèse. Cet excellence présuppose chez l'auteur de merveilleux dons d'observation, d'imagination et de souvenir. Il fallut que, se soustrayant en réfractaire à tout ce qu'enseignent de seconde main sur notre entourage les livres et les on-dit, il reçut par des sens naturellement aigus des impressions vraiment personnelles et propres à lui, de l'immense spectacle ambiant, que, coordonnées par une mémoire étonnamment continue, les diverses images des objets et des hommes, non pas agglomérées en idées générales, mais mises bout à bout en séries, lui apparussent en leur évolution aussi bien qu'en leur nature. Pour remonter enfin de cette connaissance des dehors essentiels et subjectifs, de cette connaissance des corps, des physionomies, des actes, des situations, des conditions, à la sorte de mouvements psychiques qu'ils causent ou dont ils sont causés, Tolstoï dut posséder tout d'abord une notion absolument exacte du seul rap-

port d'homme à âme qui lui était accessible, du sien, — et compléter cette intuition par des aptitudes miraculeuses au raisonnement par analogie pour autrui, par la divination des variations de la relation entre le monde et les êtres selon la variété de ces derniers, par d'audacieuses, sagaces et instinctives hypothèses, par une souveraine imagination psychologique qui lui ouvrit le cœur des simples et des femmes, comme l'esprit des méchants et des penseurs. Que l'on grandisse ces facultés au point où leur manifestation devient impérieuse, que l'on y accole les qualités d'élocution et d'arrangement juste nécessaires pour composer des œuvres littéraires de forme médiocre, que l'on fasse prédominer la connaissance, le rappel, l'imagination des personnes, sur celles des actes purs, des drames, des histoires, l'on aura énuméré les causes générales dernières des œuvres de Tolstoï, de leur contenu réaliste, de leur étendue, de leur valeur plus psychologique que dramatique, et la force de ces dons sera mesurée à la grandeur de leur manifestation, à la puissance d'illusion de l'œuvre à la sympathie, au saisissement, à l'attraction qui s'en dégagent.

Maintenant qu'une intelligence ainsi douée pour la perception, le souvenir, la divination des esprits, soit telle que toutes ces notions sur le monde ne s'accompagnent pas des mêmes sentiments, des mêmes émotions; que les sentiments agréables d'élation, de joie, d'acquiescement, suivent plus particulièrement la vue et le souvenir d'actes immédiatement bienfaisants à l'homme, que l'écri-

vain consolidant progressivement ce sentiment, lui laisse déterminer ses propres actes et ses mobiles, aussitôt le spectacle du monde étant mêlé de mal et de bien, toute une partie de la réalité sera envisagée avec des dispositions pénibles d'aversion, d'inquiétude, d'angoisse, de désespoir; l'écrivain négligera le plus qu'il pourra de prêter attention à cette part de la réalité, l'omettra de sa mémoire, de son imagination, de son œuvre; mais comme on ne peut éviter de la connaître, comme ses facultés d'observateur la lui représenteront sans cesse, il en viendra peu à peu à un état de trouble, d'éloignement pour le spectacle qu'il semblait destiné à connaître et à goûter pleinement. Mais la vie de tous et la sienne propre n'est point un sujet dont on puisse se détacher quand on l'a considérée; il faut, sous peine de malheur, de folie ou de suicide, que l'on arrive à s'en satisfaire, car elle est courte et l'occasion de bonheur qu'elle présente paraît être la seule. Il fallait donc que Tolstoï admît qu'il n'en est point ainsi et recourût à la réponse traditionnelle des religions; mais cet espoir n'eût en rien atténué ses souffrances d'observateur essentiellement réaliste; ou que, par une haute opération intellectuelle, il accolât à l'idée générale de l'existence du mal, l'idée de sa nécessité, de son utilité, de sa diminution graduelle par l'effet de lentes causes auxquelles lui-même coopère, et qu'il se sentît participant à cette futurition d'un bien universel, par la notion de sa permanence dans le tout; mais le cerveau de Tolstoï était incapable de ces spéculations, et ni ses observa-

tions en se fondant en types, ni sa faculté verbale en substituant à chaque chose individuelle sa désignation générique, ne l'ont conduit aux généralisations et aux idées. Il ne lui restait donc qu'à se retirer de la société telle qu'elle existe, à proclamer que le bonheur réside dans une réforme pratique du genre de vie de chacun, dans le renoncement à cette intelligence qui le torturait, à formuler enfin du fond de sa retraite une doctrine, qui contenait les préceptes pour atteindre le bonheur et qui, crue instantanément persuasive et applicable, jetait même sur ce monde, qu'il avait délaissé, un éclat au moins imaginaire de paix et de bonté. Encore une fois, et pour un des grands hommes de ce temps, la sensibilité, cette forme primaire de la relation entre les choses et nous, l'avait emporté sur la forme seconde de la connaissance, l'intelligence, et en avait suspendu l'exercice.

Il semblera inutile, après cette analyse, que nous discutions la valeur de la solution apportée par Tolstoï au problème de la vie et de la mort. Ce problème est un objet de pensée que l'on ne tranche pas de quelques apostrophes : il appartient de le discuter à ceux qui sont fervents de vérité plus que de belles illusions, ne connaissent d'autre passion que celle d'égaler leur âme au système du monde.

Les écrits de Tolstoï ne sont pas d'un penseur intègre. Mais tous ceux qui aiment le feu de la vie malgré l'incessante mort de ses flammes, trouveront en ces livres la plus grande et la plus vraie des images fictives de ce monde, la plus

complète représentation qui soit des derniers fleurissements de la force sur ce globe. Ces romans existent; ils seraient peut-être — pénétrés de moins de bonté et de plus froide justice — le modèle, l'esquisse de l'épopée humaine future. Pour ceux qui connaissent la bienfaisance de l'art, son efficacité à rehausser la vie d'émotions intenses et nobles dont est retirée la souillure de la douleur et de l'égoïsme, c'est par ses œuvres mêmes que Tolstoï paraîtra avoir accompli, sans le savoir, la mission qu'il s'est assignée sur le tard. C'est en eux qu'a commencé et fini son existence utile.

CONCLUSIONS

Les études qui précèdent tendent à donner de l'âme et de l'œuvre de six écrivains célèbres, une analyse aussi pénétrante que nous avons pu; nos essais sont d'autre part la démonstration de divers procédés d'art, de quelques problèmes mentaux; ils marquent les caractères particuliers de livres qui sont entrés en France dans la lecture courante, qui ont influé sur le développement de quelques-uns de nos littérateurs, qui ont, chez nous, des imitateurs estimés; à ces trois titres, ces pages qu'on vient de lire fournissent en esthétique, en psychologie générale et sociale des conclusions qu'il pourra être intéressant de dégager.

I

CONCLUSIONS ESTHÉTIQUES

Classés par les œuvres qu'ils ont produites, les écrivains dont nous nous sommes occupé comprennent un poète, Henri Heine; un poète-nouvel-

liste, Edgar Poe, et quatre romanciers plus ou moins réalistes : Charles Dickens, Tourguénef, Dostoïewski et Totstoï. Laissons ces derniers qui forment un groupe naturel et considérons ce que nous avons appris sur l'art du seul lyrique que nous avons été amené à connaître.

Pour peu qu'on ait lu, on sait que le mot poésie ne saurait être appliqué à toutes les œuvres où l'expression affecte une forme rhythmique fixe, à toutes les œuvres versifiées. Les vers des comédies modernes par exemple, ou de Molière, n'ont rien de poétique ni ceux de la plupart des poèmes didactiques, des fables, de plusieurs épopées. D'autre part, la prose peut être poétique ; de Rousseau à Châteaubriand et aux romanciers modernes, il s'est produit en France de nombreux écrits qui ont pour caractère particulier d'exprimer, en une parole librement cadencée, le genre d'émotions élevées et vagues que suggèrent les beaux vers. La forme métrique n'a pu paraître seule capable de rendre ces sentiments d'essor et d'extase que probablement parce qu'elle fut à l'origine toute la littérature et que le charme musical qu'elle possède l'a fait réserver peu à peu aux sujets les plus nobles.

Mais on peut assembler en une mesure harmonieuse de douze, dix, huit syllabes, des mots ne présentant à l'esprit rien de poétique ; il est des vers admirables musicalement et techniquement, faits de noms propres d'inconnus ; enfin des mots dont l'ensemble manque de nombre, peuvent donner la grande impression du lyrisme ; il faut donc qu'il y ait quelque caractère intrinsèque des mots ou plus

généralement de l'expression et des idées exprimées, qui constitue le poétique, et ce caractère doit nécessairement être fort général et fort simple, pour permettre de classer ensemble des écrits aussi différents qu'un poème de Shelley, certaines descriptions de Zola, *Salammbô* et les *Méditations*, un tableau de l'*Iliade*, une analyse psychologique de Baudelaire, une aventure galante contée par Byron, les petites pièces lyriques de Heine, des pensées de Pascal, certaines hautes conceptions de la science, quelques-unes des plus belles toiles et presque toute la grande musique.

Tout l'art littéraire dépend des propriétés intimes de l'élément matériel même dont il se sert, du mot. Essentiellement, le mot convient à deux emplois ; il désigne, assez mal, les objets, il décrit, — et il crée des idées, il idéalise. Comme M. Taine l'a excellemment montré au début de son *Intelligence*, chaque substantif, chaque adjectif, chaque verbe, pris isolément, sans déterminants démonstratifs qui en complètent le sens et le limitent, signifie des classes de choses, de qualités, d'actes. Arbre, bleu, frapper, établissent des catégories génériques qui ne correspondent qu'à un aspect abstrait du monde ambiant. S'il s'agit, pour un littérateur, de désigner un arbre particulier, une nuance précise de bleu perçu, une façon de frapper, il n'y parvient qu'en accouplant à grand'peine une série de mots toujours génériques mais qui se bornent réciproquement et, à force de se préciser les uns les autres, parviennent enfin à cerner, pour ainsi dire, mais toujours à distance, l'objet qu'il s'agit de

montrer. Si le souvenir du lecteur n'y aide pas, s'il ne reconnaît pas subitement ce qu'on lui indique, la plupart du temps cet effort échouera. Quoi qu'il en soit, l'écrivain, en le faisant, tentera d'analyser l'objet qu'il veut montrer : il le dissociera en ses parties et dira minutieusement à quelle catégorie chacune d'elle ressortit. L'arbre sera de la classe des arbres hauts, des feuillus, de ceux à troncs rugueux, de ceux à grosses branches divergentes, etc. Par là il en viendra nécessairement à considérer l'objet non plus en artiste qui l'admire, mais en savant qui l'examine : il s'efforcera de le connaître et de le faire connaître intellectuellement ; rien ne sera moins poétique, plus prosaïque, et s'il a à montrer de la même façon une passion, une émotion, une idée, il se bornera de même à la donner à concevoir, à comprendre et nullement à évoquer ; de sa tentative résultera une notion et non un sentiment. Absolument parlant, les mots dans cet emploi sont un moyen de science et les œuvres qui sont ainsi conçues ne sont littéraires, si elles le sont, que lorsqu'elles traitent d'objets fictifs inventés ou dénaturés spécialement en vue d'émouvoir, malgré le mode par lequel ils sont représentés.

Mais le verbe a d'autres vertus encore que de décrire. Il idéalise et c'est là son caractère propre. Que l'on reprenne le substantif chêne ; seul, ce vocable, exprimant un genre, l'exprime par ses caractères génériques saillants de force, de hauteur, d'ombre, de végétation vigoureuse ; l'esprit en le prononçant, aperçoit vaguement un arbre magnifique, idéal. La phrase : « l'arbre se dressait »

évoque ainsi, à côté d'une image assez peu précise, le sentiment d'exaltation et d'aise que donne la pensée d'un puissant chêne debout sous les cieux. En expressions plus précises, un mot générique de la sorte qui présente une image trop grande, trop indéfinie pour être conçue clairement, qui nécessite donc un effort, une tendance insatisfaite à l'image, provoque dans le mécanisme cérébral comme une décharge suffuse, une tension croissante ; il y a dans l'esprit un mouvement d'expansion et une description conçue en termes généraux pareils, qui se limitent le moins possible, sera une description plus sentimentale que notionnelle, sera une description poétique. Que l'on compare ces deux tableaux : « La pluie se mit à « crépiter contre les vitres ; une nuit noire « venait de tomber ; le vent soufflait en rafales ; « des éclairs, d'un bleu blanc, zigzaguaient sur les « nuages bas ; » et ceci : « L'ouragan se déchaîna « dans l'ombre, » on aura l'opposition des deux manières. Dans l'une les mots sont employés à donner des choses une image la plus précise possible, une image intellectuelle qui laisse dans l'esprit peu de place aux sentiments associés ; dans l'autre, au contraire, l'image est vague, lointaine, grandie, à peine aperçue et mystérieusement belle ; de l'émotion qu'elle suggère, toute intelligence est exclue.

Cette distinction ne peut être rigoureusement maintenue en pratique ; comme la poésie s'efforce de s'emparer et de rendre indéfinies nombre d'images et d'idées analytiques, de même les prosa-

teurs tendent à laisser quelque vague dans leurs énonciations précises, si bien que toutes les œuvres un peu étendues sont à la fois poétiques et prosaïques. Il resterait encore à montrer que l'indéfini, par ce qu'il oblitère dans les objets et par ce qu'il ne peut en altérer que certaines catégories, coïncide le plus souvent avec le beau, le charmant, le suprême. Brièvement, on peut dire cependant, en somme, que tout spectacle, toute scène passionnelle et spirituelle qui peut être et qui est exactement décrite, analysée par le menu, cessera d'être poétique; qu'au contraire, tout spectacle qui reste obscur et diffus, étrange et lointain, dont la représentation toute générale et suggestive, mais cohérente cependant, laisse le champ libre aux émotions qui lui sont associées et à celles même qui résultent de son idéalisation, sera poétique. De là ce qu'ont de séduisant pour l'imagination les pays exotiques, les temps antiques et disparus que l'on voit si mal et si beaux; dans l'ordre moral, les passions mystérieuses et fatales, les conceptions bizarres, tout ce qui dans l'âme est extrême, contradictoire, illimité; de là, la beauté éternelle des lieux communs idéaux de la poésie, *le* couchant, *le* printemps, *l*'amour, dont la description peut être écourtée à plaisir, et dont le contenu émotionnel demeure dans l'ordre physique; l'attrait des paysages nocturnes, brumeux, des physionomies à demi voilées, du clair-obscur, la grandeur des arts du nord; de là, malgré tant de tentatives, l'impossibilité d'une vraie poésie scientifique, didactique, réaliste qui constituerait, si elle existait, la con-

tradiction d'une description précise et d'une idéalisation indéfinie ; de là le fait que la musique est le plus poétique des arts parce qu'il en est le plus vague ; de là encore la demi-synonymie des termes « poétique » et « idéal » ; de là enfin l'impossibilité constante de traduire la poésie d'une langue dans une autre, soit parce qu'il faut commencer par la comprendre exactement avant de l'interpréter, soit parce qu'il est malaisé de trouver des mots qui soient vagues tout à fait de même que dans l'original, sans le déflorer ou le laisser inintelligible.

Si les considérations qui précédent sont vraies, on peut se demander comment il est possible qu'il y ait de grands poètes comme Heine, comme aussi Baudelaire, qui mettent dans leurs vers ce qu'ils n'ont pu découvrir qu'en analysant leur âme et celles de leurs contemporains, comment il peut exister de grands poètes psychologues. C'est qu'en effet ces artistes sont à l'extrême limite du poétique. Ils ne s'y tiennent, l'un et le plus grand, qu'en outrant le mystérieux, le satanique, l'horrible, l'angoissant des traits d'âme qu'il révèle, en s'abstenant presque de les décrire, en les grandissant ainsi et en laissant porter de tout son poids leur sombre et magnifique effroi ; l'autre, Henri Heine, qu'en écourtant davantage encore le récit de ses souffrances à demi imaginaires d'amant déçu et en les grandissant par le choc de l'ironie presque démente dont il les raille. Mais ce sont là des artifices et ils n'empèchent que les poètes de ce penchant, dans les pièces où ils sont particulièrement analystes psychologues, cessent d'écrire des poésies. Nul n'hé-

sitera à mettre leurs vers de cette sorte, ceux encore de Byron et de Musset, au-dessous, poétiquement, sinon littérairement, — des grandes effusions lyriques de Shelley, de Victor Hugo, de Lamartine, de Tennyson et d'autres maîtres de la véritable poésie, impersonnelle et idéale.

Edgar Poe est, pour ses rares poèmes de l'espèce de ses maîtres, et nous avons vu combien, dans son œuvre poétique, il s'est abstenu de faire intervenir les douleurs qui l'ont agité, combien elle est vague, vide presque de spectacles sensibles et pleine d'une glaciale terreur. En ce point, comme en tout le reste de ses écrits, cet artiste fut un penseur, dont nous avons tenté de démêler l'esthétique artificieux. Il connaît dans la description prosaïque d'objets et d'âmes fictifs, imaginés tels qu'ils soient par eux-mêmes saisissants, le prix du détaillement minutieux qui en fait apparaître l'image dans l'intelligence par le procédé même de la vision la valeur d'une composition déduite et cohérente qui ne laisse aucun échappatoire au doute, la brièveté qu'il convient de donner à une œuvre pour qu'elle ait tout son effet, les inventions originales dont il faut l'historier pour mieux piquer la curiosité, l'avantage qu'il y a à faire sourdre dans l'âme du lecteur de puissantes émotions, sans l'y solliciter expressément, mais en lui laissant la surprise de les sentir jaillir d'un récit impassible. C'est là un art dans lequel, comme nous l'avons vu, le calcul et la science d'esthétique, la prévision jouent le principal rôle, où l'auteur s'applique à faire *connaître* réalistement et prosaïquement des spec-

tacles fantastiques, où son émotion propre, réprimée et tue, n'intervient nullement pour suggérer au lecteur l'émotion qu'il doit ressentir ; tout donne même à croire que ce n'était pas par une sorte de stoïcisme littéraire que Poe dissimulait ainsi ses sentiments. Il semble résulter de l'examen de ses contes que l'auteur en tenait exprès sa sensibilité à l'écart, pour les combiner mieux, ainsi, la tête plus froide et plus reposée que s'il eût éprouvé les terreurs et les angoisses qu'il s'entend à susciter. Ce serait alors un art impersonnel tout nouveau qu'il aurait inauguré, contraire au précepte des anciennes rhétoriques mais justifié par les théories esthétiques actuelles. Si la doctrine qu'a proposée M. Herbert Spencer est admise, si l'art procède par évolution du jeu — nous ne lui concevons pas d'autre origine, — si l'artiste doit être considéré comme l'inventeur d'objets ou d'idées propres à exercer certaines activités spirituelles élevées, comme une poupée sert aux petites filles à jouer la maternité, il est clair que la doctrine de Poe est en progrès vers le vrai. Comme il n'est pas nécessaire à un professeur pour inventer un problème de ressentir l'embarras qu'il causera à ses élèves, qu'un acteur sait simuler la joie et la douleur sans l'éprouver, ou qu'un fabricant de jouets n'a pas à prendre plaisir à ses toupies et à ses cerceaux pour que ceux-ci amusent des enfants, il semble qu'aux artistes que leurs œuvres ont émus, peuvent succéder des artistes passionnants non passionnés, réfractaires à tout sentiment artistique, fournissant, intacts d'émotions fictives, leur génération.

L'espèce en est rare et les romanciers que nous avons etudiés après Poe n'y appartiennent pas. Ce sont des artistes fort peu artificieux et qui malgré la place que l'observation tient dans leur œuvre, s'y mettent tout entiers. Tourguénef même dont nous avons appris à connaître le bel équilibre mental et la calme gravité opère autant par le charme poétique que donnent à ses descriptions sa manière réticente et fragmentaire, par la complexité nuancée de ses psychologies, par son merveilleux don de rendre tout le sinueux de la vie, que par l'émotion de pitié et de tristesse qui pénètre tous ces écrits. Quant à Dickens, nous avons aperçu en lui le type de l'artiste qui implique sans cesse dans ses descriptions, ses personnages, ses scènes, les sentiments qu'ils lui suggèrent ; ses procédés nous ont permis de déterminer exactement ce que c'est qu'un humouriste et ce qu'est particulièrement l'humouriste spécial du vautdeville, de l'opérette, de la caricature.

Dostoïewski poussant plus loin encore la déformation que ces observateurs passionnés font subir à ce qu'ils voient, en vient, à force de pérpétuel et trépidant émoi, à fantastiser, si l'on peut dire, la réalité, à réduire les personnages en des sortes de fous constamment furieux ou hagards, les descriptions en hallucinations de songe, les scènes en péripéties de cauchemar, et agit ainsi sur le spectateur, moins par le contenu réel de ce qu'il lui montre, que par le sentiment qu'il donne de l'état de conscience trouble et dément dans lequel l'auteur dut se trouver pour déformer ainsi tout ce que le monde lui montre.

Tolstoï, plus grand et plus calme, rassérène de cette fièvre. Nous avons noté la maîtrise de cet artiste à décrire tous les spectacles presque que peut présenter la terre et l'homme, par des perceptions si vraies et si immédiates qu'elles paraissent neuves. En analysant la manière dont il figure ses personnages, nous avons détruit ce qui nous semble être la loi suprême de la personation littéraire qui serait le maintien d'un équilibre délicat entre ce qu'il y a de constant, de personnel dans chaque caractère, et ce qu'il subit de variations au cours des circonstances, du temps. Appliqué tout entier à cette création d'âmes, où il excelle, Tolstoï s'est trouvé amené heureusement, en subordonnant la composition, le récit dans ses œuvres à la nécessité de montrer et de suivre ses personnages, — à esquisser ce que nous considérons comme la forme future du roman, devenu exclusivement la description historique, sociale, biographique, d'une masse d'êtres, d'une foule groupée de façon à disperser l'intérêt sur une collectivité à laquelle le lecteur lui-même, quel qu'il soit, serait forcément agrégé, — et non plus à le concentrer sur un être, ou une aventure particulière arbitrairement élue. Enfin, en suprême artiste de la prose, Tolstoï suggère les puissantes émotions qu'il suscite par la nature même de tout ce qu'il ouvre, non sans y mêler trop souvent encore des accents personnels, l'expression d'une sensibilité maladive qui depuis sa prédominance a fait de lui un moraliste mystique et détaché du monde.

Une question se pose à propos de ces quatre

romanciers. Ils sont, comme nous venons de le voir, d'esthétique fort diverse ; cependant on les considère comme appartenant ensemble au groupe des artistes réalistes, bien que plusieurs d'entre eux se distinguent davantage par la manière dont ils ont altéré ce qu'ils ont su que par leur exactitude à le reproduire. Qu'est-ce donc que le réalisme pour permettre de telles dérogations à ce qui passe pour son principe même ? Ce problème est un des plus délicats et des plus mal posés qu'aient suscité les controverses littéraires modernes. Idéalisme, romantisme, naturalisme sont des termes vagues, employés au hasard et qu'il serait utile de tenter de définir. Assurément il est faux de croire que le réalisme se distingue de l'idéalisme soit classique, soit romantique, exclusivement en ce qu'il donne de la nature et de la nature humaine une représentation plus exacte en chacune des scènes et des individus qu'il représente. Rien ne prouve que n'importe lequel des personnages de Racine ou de George Sand, que l'Agamemnon même d'Eschyle, l'Electre de Sophocle, que les héros étranges de M. Barbey d'Aurevilly et de M. de l'Isle Adam, que Dona Sol et Valjean soient moins naturels et capables d'exister que le baron Hulot de Balzac, Mme Marnoff, Nana, Gervaise et Coupeau. L'expérience seule pourrait en décider et on ne peut la faire. Même les personnages que leurs auteurs se sont attachés à rendre médiocres et moyens, M. Bovary par exemple, et le Frédéric Moreau de l'*Education sentimentale*, peuvent paraître plus vraisemblables, d'une sorte de vérité

banale mieux saisie que les comtesses d'Octave Feuillet ; mais ces dernières ont pu fort bien être faites et très exactement d'après nature, comme ont été peintes de même les vierges de Raphaël, les bacchantes de Rubens et les vieilles mères de Rembrandt.

Que l'on considère d'ailleurs qu'il n'y a pas de théoricien du réalisme qui ait osé prescrire l'imitation exacte, précise du réel comme un principe d'art ; on comprend aussitôt qu'on aboutirait simplement de la sorte, si on parvenait en effet à tout copier parfaitement, à créer des doubles des choses et des gens qu'il n'y aurait aucun intérêt à leur substituer. La réduction à l'absurde d'une théorie réaliste extrême de ce genre serait facile ; elle a été faite excellemment dans un traité d'esthétique malheureusement trop peu connu, la *Nature of fine Arts* de Parker et, en quelques pages définitives, M. Milsand *Esthétique anglaise*, a expliqué à merveille comment la vérité ne peut être le but de l'art. Evidemment, et cela est généralement admis, une œuvre d'art n'est telle que par ce qu'elle ajoute ou ôte à la réalité, par la marque qu'elle porte du tempérament de l'artiste, par le caractère qu'il exalte en elle de façon à la rendre mieux ordonnée, plus émouvante, concentrée et une que ne le sont les faits vrais à l'état brut où l'homme non artiste les perçoit. Il faut donc que les réalistes et les idéalistes, usent les uns comme les autres d'imagination et s'attachent à modifier, à déformer, à dénaturer le réel, ce qui diffère entre ces deux grandes écoles, c'est non l'exactitude, la

justesse de la vision, mais la manière d'altérer ce que leur montre la nature et d'en tirer des œuvres qui n'ont rien de semblable (1).

Les œuvres idéalistes classiques tendent à être belles, elle se plaisent à la description de lieux riches et heureux, elles donnent du corps humain une image pure de lignes et de couleurs, chaste, sobre et saine ; elles montrent des âmes nobles, fort bonnes, et calmes, animées d'émotion simples et hautes d'amour tendre, de courage, de générosité, de patriotisme, de fière ambition, de juste respect des dieux, de vertus sévères, religieuses mais sans outrance modérées, mais tempérées, contenue de raison et sans disgracieux excès. Réduits en termes précis, tous ces adjectifs heureux, pur, noble, élevé, plaisant, fort et doux, signifient que l'art idéaliste classique sait donner de la nature, du dehors et du dedans de l'homme une image où se trouvent réunis les traits corporels ou moraux qu'il est bon que l'homme possède pour son bonheur et pour le bien de sa race (2). Cet art idéalise en ce qu'il représente de préférence ces traits comme possédés par certains êtres fictifs, quand la plupart des hommes en sont fort loin. Il s'applique ainsi à susciter des sentiments d'élévation, de plaisir, d'admiration, de complaisance en soi qui viennent de la vue d'un type humain supérieur dans un sens où il serait bon que la race tout entière le fût.

(1) Des considérations analogues ont été émises dans l'*Euphorion* de Vernon Lee au chapitre « *Portraits Painters.* »

(2) Voir Fechner. *Vorschule der Aesthetik*, chapitre du *Goût*.

L'idéalisme romantique, en France, — car en Allemagne et en Angleterre il en est autrement, — a des visées toutes différentes, et crée des œuvres plus émerveillantes que belles. Il décrit de préférence des lieux abrupts et sauvages ou féeriquement riches, représente volontiers l'homme comme malade, difforme, pâle, blessé ou charmant et magnifique, l'analyse en ses passions extrêmes et déchaînées : l'amour éperdu, le remords angoissant, la mélancolie profonde, la douleur de préférence ou la joie lyrique et folle, le douc d'une noblesse ou d'une férocité d'âme également démesurées, le place en des incidents forcés où la crise des émotions se trouve grandie par leur conflit.

Tous les adjectifs que nous venons d'écrire, ont un caractère commun d'excès, de violence; les passions chagrines dont use de préférence le romantisme sont plus intenses à degré égal que les passions joyeuses, par le simple fait physiologique qu'une douleur est toujours plus forte qu'un plaisir. Les artistes de cette école déforment donc la nature et les hommes, à la fois dans le sens de l'idéalisme et du réalisme en exagérant ce que le monde peut donner d'impressions intenses et fortement saisissantes, en le montrant sublime ou ignoble, tel qu'il serait bon qu'ils fût pour qu'on prît à vivre un intérêt extrême, et qu'entre l'amour du bien et la haine du mal le spectateur subît un conflit d'émotions le plus puissant qui soit fait si toutefois on n'est mis en garde et refroidi par ce que ces outrances ont d'excessif et de fictif, de faux, de théâtral, de purement décoratif et littéraire.

Les réalistes, au contraire, plus sérieux, plus moroses, tâchent moins de plaire ou d'étonner que d'émouvoir et sacrifient le beau et le prestigieux en politique. Ils donnent à l'homme un corps contrefait, mal bâti et souffreteux ou bouffi de chair et truculent, un visage déplaisant, vulgaire, hâve, douloureux ; ils se complaisent dans la description des lieux sales et pauvres ou lourdement fastueux ; ils analysent les passions basses, la luxure, l'avarice, la méchanceté, la fourberie, l'humiliation. la souffrance laide ; ils conçoivent l'homme comme méchant et malheureux, c'est-à-dire encore qu'ils le représentent dans les traits corporels et moraux qu'il est mauvais que l'homme possède pour son bonheur et celui de sa race. Ils font appel de la sorte au sentiment de répulsion, d'horreur, de désespoir que cause cette image de dégradation, mais aussi au sentiment de profonde sympathie, de pitié que cause la vue de cette humanité qui peine et se châtie. Ces sentiments transposés dans l'esthétique, c'est-à-dire dans le fictif, sont plus poignants que ceux de plaisir et de calme admiration que procure l'idéalisme, plus graves que ceux d'émoi, de transport, de violent intérêt que donne le romantisme ; les spectacles qui les inspirent peuvent rester tout proches du vrai ; en effet, on voit que la pitié et l'horreur sont provoquées fort souvent par la réalité pure et il ne faut que la modifier fort peu pour les exciter violemment, que d'ailleurs cette exactitude relative en son apparence sont faciles à l'artiste réaliste puisque la misère et la bassesse qu'il tend à entrer dans l'homme sont des traits que, par dénigrement et

par pessimisme, on croit volontiers plus marqués qu'ils ne sont. Mais ce sont là de purs semblants et en fait, pour un observateur qui serait l'écrivain ou le peintre parfaitement sain, normal et juste, l'écrivain ou le peintre réaliste avec ses cieux brouillés, ses sites vulgaires, les champs pelés, son humanité souffrante et ignoble s'éloigne presque autant du vrai que l'artiste idéaliste qui, en un paysage harmonieux, voit l'horizon bleu, de nobles formes humaines blanches, souples et fortes et douées d'âmes aussi pures que leurs corps. Tous deux altèrent et choisissent en ce qu'ils perçoivent, et cela est si juste que s'il y a plusieurs sortes d'idéalismes, de Sophocle à Gœthe, il y a tout autant de genres de réalisme, de peintres hollandais à nos impressionistes, de Restif à Stendhal, à Balzac, à Zola, à Dickens, à Dostoïwski et à Tolstoï.

Nous voyons exactement où nous en sommes. Les idéalistes préfèrent grandir le spectacle du monde et le montrer en ce qui est beau, c'est-à-dire en ce qui est bon pour l'espèce et bon que nous approuvions ; les romantiques le transfigurent en ce qu'il a de merveilleux, de magnifique et d'étrange ; les réalistes le dénaturent en laid, en ce qu'il est bon que nous haïssions et que nous plaignions. Ces écoles diffèrent non dans la manière dont elles méprisent ou observent le réel, bien qu'il y ait nécessairement plus de vérité chez les réalistes, mais dans l'image illusoire qu'ils en tirent, radieuse chez l'une, prestigieuse chez l'autre, pathétique et odieuse chez la dernière, telle qu'elle excite soit l'admiration, soit la passion soit la haine et la

pitié. Ainsi quelque profonde altération que Dickens et Dostoïewski fassent subir à ce qu'ils ont vu, ils sont réalistes, car ils sont attendris et indignés; Tourguénef et Tolstoï qui mêlent dans leurs tableaux du monde des êtres supérieurs et heureux aux misérables et aux malheureux, touchent plutôt à l'idéalisme, mais touchent aussi à ce qui serait l'idéal de l'art, la fusion des deux ordres de représentation par embellissement et par dégradation, des deux ordres d'émotion l'exultation, la haine et la pitié.

II

CONCLUSIONS PSYCHOLOGIQUES

Les œuvres dont nous avons tenté de montrer les parties et l'agencement, nous ont servi à déterminer chez leurs auteurs l'existence d'organisations mentales particulières, individuelles, bien caractérisées, comme on pouvait attendre d'en trouver chez des hommes remarquables, c'est-à-dire dépassant par quelque endroit ce qui est considéré comme le type normal humain. A proprement parler, des hommes de cette sorte sont de vivantes expériences de psychologie ; la nature en les faisant extraordinaires, a retranché ou hypertrophié chez eux quelques facultés à la façon dont un physiologiste modifie artificiellement la constitution de l'animal sur lequel il opère. Nous pou-

vons à la fois connaître l'effet de ces dérangements cérébraux divers par la considération des écrits conçus sous leur influence ; en même temps ces altérations mentales, dont nous voyons ainsi le résultat, nous pouvons à peu près en déterminer l'effet grâce à ce que l'on sait aujourd'hui de psychologie générale. L'étude de chaque cas est donc ainsi complète et l'on peut en tirer des enseignements qui réagiront à leur tour sur le progrès de la science de l'esprit.

Nos analyses ont porté sur six écrivains de race et de talent divers. Les hypothèses que nous avons été amené à concevoir sur la constitution de leur organisme moral comportaient chez cinq d'entre eux : Heine, Dickens, Tourguénef, Dostoïewski et Tolstoï ; un développement ou une condition plus ou moins anormaux de la sensibilité. Le sixième au contraire, Edgar Poe, nous a paru caractérisé par un tempérament presque absolument intellectuel. En tout cas, la sensibilité maladive qu'il montre pour les visions et les imaginations d'horreur était impérieusement asservie et utilisée chez lui par des facultés de raisonnement supérieures. Comme nous connaissons aussi bien la biographie que l'œuvre artistique de Poe, nous avons pu constater, en confirmation des théories modernes sur l'acte et la volonté, que la belle intelligence de Poe ne lui a servi en rien à conduire sa vie, qu'elle n'a pour ainsi dire pas compté dans la constitution de son caractère, dont les faiblesses et l'inconsistance ont été également exclues en retour de sa production littéraire. Au contraire, chez les cinq écrivains que

nous lui avons associés dans ce livre, et chez lesquels la sensibilité prédominait, ou tout au moins n'était pas soumise à un trop dur contrôle, la carrière et l'œuvre se tiennent. Dickens est l'homme de ses livres, Tolstoï l'est devenu peu à peu. On peut ainsi mesurer combien les sentiments influent sur la conduite et combien par contre celle-ci est indépendante du raisonnement, de l'intelligence, de la science, de l'instruction. M. Spencer et M. Ribot ont déjà tiré de cette vue les conclusions qui conviennent sur le peu d'influence moralisante de la diffusion des connaissances.

Chez Henri Heine l'intelligence et la sensibilité se balançaient presque et ce qui se remarque dans son œuvre, c'est la condition particulière d'instabilité de ses sentiments. Nous avons vu que de leur perpétuelle interférence, il résultait qu'ils étaient forcément perçus, connus, distingués par leur sujet, qu'ainsi Heine était amené à les analyser, à ne plus les éprouver sincèrement, à les considérer avec ironie, à s'étudier cruellement lui-même. Il nous a paru que nous avions saisi ainsi, la condition même de cette tendance à la sui-analyse, et par suite à l'impuissance volitionnelle, qui se marque chez un grand nombre de travailleurs de l'esprit. Le passage rapide par des états d'âmes variés, pensées, émotions, volontés, fait que tous les phénomènes *mentaux* sont perçus par la conscience ; connus ainsi, ils se transforment du même coup nécessairement en pensées ou en pensées de pensées. Le coefficient intellectuel de chaque acte moral, c'est-à-dire le

coefficient inactif, est notablement augmenté; le sujet de ce phénomène oublie de plus en plus de vivre pour se voir vivre ; il diminue à la fois son existence et le plaisir qu'il a pu prendre à en être le spectateur. D'autre part le fait simple de savoir toujours ce qu'il pense et ce qu'il fait supprime de son âme la passion, le premier mouvement, la sincérité. Il en vient à se mépriser, tout en se diminuant. Le terme inévitable de cette affection est un sentiment continu de malaise et d'amertume, de déclin et d'arrêt, que l'on peut le mieux comprendre par le mauvais effet produit sur la marche d'une machine par la présence et le frottement d'un appareil enregistreur.

Le cas de Dickens est plus simple et plus facile à caractériser. Chez cet écrivain, dans tous les détails de son œuvre, on surprend l'activité constante d'une puissance de sensibilité extrême, très peu variée mais sans cesse éveillée, de telle sorte qu'un minimum d'images et de pensées suffit à alimenter l'activité morale de ce romancier, et que tout le reste est fourni par ce que donne son émotion. Nous avons pu déterminer ainsi quelles atteintes l'excès de cette faculté porte aux autres; comme elle rend la connaissance plutôt partielle et incomplète que fausse, comment elle supprime par contre presque toutes les idées générales et toute notion d'analyse, comment elle exagère la faculté d'expression, comment elle porte aux éclats et à l'outrance, l'impression de certitude et d'infaillibilité qu'elle donne à celui qui l'éprouve. Poussée à ce point d'ascendant, la sensibilité déter-

mine évidemment une infériorité chez l'artiste, en ce qu'elle l'empêche de bien voir et de penser. Il n'en est pas moins vrai que l'observation artistique ne saurait se passer de cet élément et se distingue, précisément parce qu'elle est accompagnée d'émotions, de sympathies et d'antipathies dictées par le tempérament, de l'observation scientifique qui est purement perceptive et intellectuelle, partant plus complète et meilleure, mais sans contenu émotionnel, c'est-à-dire sans caractère artistique.

A beaucoup d'égards, Dostoïewski en est au même point que Dickens; chez lui également, la connaissance et la compréhension du monde est obscurcie et profondément altérée par les frémissements, le trouble continuel que lui cause une sensibilité morbide. Mais ici l'affection est plus profonde et autre. Non seulement la sensibilité prédomine, mais elle n'est pas, comme chez le romancier anglais, aussi normale qu'intense. Dostoïewski présente au plus haut degré les altérations morales que l'on a constaté chez les épileptiques; la défiance, la peur irraisonnée, les colères subites; il était avec cela extrêmement tendre, bon et affectueux. Ainsi fatalement, le spectacle du monde qu'il voyait mal, comme de loin, et qu'il comprenait moins encore, dont l'image confuse se résolvait en lui en violents mouvements de peur et de pitié, devait lui donner le mysticisme désespéré et pitoyable qu'il professe, le renoncement à comprendre et la certitude que tout s'explique et s'apaise en Dieu Le cas de Dostoïewski est extrêmement instructif pour l'histoire de cette forme de la foi et de la foi en

général. La peur et la pitié sont assurément les deux sentiments que satisfait la religion, et l'exagération religieuse, qui est le mysticisme, provient probablement aussi d'une exagération de ces deux sentiments, unie à la perversion de la perception dont cette exagération résulte. Les époques troublées et misérables sont celles où naît le mysticisme; la plupart des personnes qui ont éprouvé ce sentiment ont souffert de névroses épileptoïdes; le plus grand nombre étaient des gens chez qui la sensibilité avait supprimé presque toutes les autres opérations intellectuelles; il en est qui conservèrent dans cette sorte d'aliénation, l'empire de leur intelligence spéculative; par contre, il ne me revient pas qu'il y ait eu des mystiques bons observervateurs, et qui surent voir d'abord, analyser et concevoir ce monde qu'ils ont désespéré de comprendre et d'aimer.

Chez Tolstoï, dont la foi religieuse bien que fort vive n'est pas à proprement parler mystique, puisque sa religion est un système rationnel et qu'il croit à un triomphe sur terre, on peut cependant ramener clairement l'origine des pensées qui le lui ont fait adopter à une prédominance graduelle de la sensibilité sur les facultés de perception, qui pourtant étaient chez lui énormes, et sur les facultés d'idéation qui étaient plus faibles. On peut suivre pas à pas les progrès de ces dispositions sentimentales depuis la première grande œuvre, *la Guerre et la paix* qui est presque impassible et constitue un tableau grandiose du monde, le plus large qu'aucune littérature ait

produit, jusqu'à ces écrits des derniers temps qui sont presque des contes de nourrice par l'exiguité de ce qu'ils décrivent, et des homélies par le sentiment dont ils débordent. Cet éveil de sentiment était tout moral, c'est-à-dire tel que les faits et les actes en paraissaient à Tolstoï louables ou détestables selon qu'ils réalisaient une conduite bonne ou mauvaise à l'égard des autres hommes. Ce sentiment était encore tel qu'il devait forcément déterminer la conduite de Tolstoï lui-même, aussi bien que toutes ses idées. Les sentiments, nous avons eu l'occasion de le dire à plusieurs reprises, sont l'état de conscience le plus énergique qui soit, parce qu'ils sont nos peines et nos joies. Ceux de Tolstoï le déterminèrent à abandonner l'observation d'un monde qui le froissait sans cesse et perdirent ainsi, artistiquement, un des plus puissants génie de ce temps. En présence de ce naufrage, on peut mesurer toutes les conditions d'équilibre délicat que doivent réaliser les départements intellectuels d'un écrivain pour qu'il puisse subsister.

Chez Tourguénef il ne s'en fallut guère que la catastrophe ne se produisît également. Chez cet écrivain comme chez les précédents, la sensibilité, la commisération, la tristesse, la peur que lui inspirait le monde entra aussi en conflit avec les facultés intellectuelles qui le lui faisaient connaître. Mais celles-ci étaient de force à résister ; le don de l'observation était d'une délicatesse et d'une perspicacité merveilleuses ; de plus il était étagé de véritables facultés de penseur, nourri de toutes les

spéculations allemandes, connaissant et admettant les théories de la science moderne. Il y eut donc conflit, mais aucune des facultés en présence ne faiblit. Tourguénef fut, jusqu'à la fin de sa vie, le conteur charmant et l'esprit libre qu'il avait été à ses débuts. La lutte intestine qui le travaillait ne se marqua que par cette affection de presque tous les grands écrivains, sinon les plus grands, le pessimisme.

Dans une étude qui a paru ailleurs, nous avons marqué comment cette affection résulte chez la plupart des littérateurs de la constitution mentale même, qui ne saurait presque jamais exister en un état de santé, qui toujours est hypertrophiée de quelque côté et défectueuse d'un autre, de telle sorte que ses parties se nuisent et nuisent au bonheur de celui qui les possèdent. Chez Tourguénef, c'était évidemment sa sensibilité de Slave, sa bonté, sa douceur, qui était gênée dans son expansion par son intelligence d'Occidental. Les dures convictions qu'il se sentait obligé de suivre, lui paraissaient plus désolantes qu'à nous ; de plus son esprit le retenait sans cesse sur la pente des actes qu'il eût voulu accomplir : il vécut à l'étranger hors des conditions natives. Il ne sut jamais se résigner à ce qu'il savait être la vérité. La vie l'affligeait et la mort le désolait ; il ne pouvait s'empêcher de voir l'une et de réfléchir à l'autre. L'observateur, le spéculatif, le sentimental se heurtaient et le blessaient ; il fut ainsi de tous côtés à la fois, un exemple complet du pessimisme littéraire.

Comme la rose et comme l'orchidée double,

l'homme supérieur, l'artiste, l'homme de lettres, est un monstre, un être factice et délicat, incomplet en certaines parties, anormalement développé en d'autres. Il est constitué d'une façon spéciale, à la fois maladive et admirable, dans son intelligence, sa sensibilité et sa volonté; les émotions qu'il élabore en livres, le soumettent à certaines nécessité délétères; il occupe dans la société, à laquelle il demeure extérieur et étranger, une position nécéssairement douloureuse.

L'homme de lettres, en prenant cette désignation dans un sens choisi, est par définition un homme supérieur, c'est-à-dire dont l'activité cérébrale dépasse celle d'une unité sociale moyenne : c'est-à-dire encore un homme qui dépense sa plus grande somme d'énergie à penser. Or, l'exercice de la spéculation intellectuelle, quand elle n'est pas bornée à un champ restreint des sciences, et s'exerce librement dans le pur domaine du rationnel, conduit à deux résultats antagonistes : d'une part elle renseigne sur l'univers : de généralisation en généralisation, celui qu'enthousiasme la passion des causes, est emporté hors de sa ville, de sa nation, de ses semblables, du globe, du temps et de l'espace, tournoie à une absolue hauteur, de laquelle l'humanité semble l'imperceptible grouillement d'un peu de moisissure apparue un instant au cours de l'évolution d'une particule de nébuleuse. D'autre part l'étendue même de ses conceptions enorgueillit le penseur. Elles lui donnent une magnifique idée de la puissance de son esprit, le lui font imaginer aussi immense que le domaine de sa raison, lui

persuadent lentement sa supériorité sur toutes les existences qu'il vient d'apercevoir éphémères et fortuites. De là au sophisme de Pascal sur la grandeur du roseau pensant, le passage est court. Comme le penseur ne s'admire que pour avoir, lui existant, imaginé le terme de tout ce qu'il perçoit, il sent sourdre en lui l'envie de durer sans fin au-dessus des êtres matériels passagers ; et veut du moins que l'expression de sa pensée subsiste dans une humanité perpétuellement respectueuse et admiratrice.

Entre cette notion et celle de l'incessante ruine de tout, entre cette sorte de manie des grandeurs spirituelles et les désolantes vues d'ensemble dont elle est l'effet, la contradiction est douloureuse. Il en résulte une singulière sorte de pessimisme, celui de la littérature indoue et de la littérature russe contemporaine, le pessimisme de Léopardi dont chez nous les *Pensées* de Pascal et, tout récemment, le *Journal*, d'Henri Fred. Amiel sont de bonnes expressions. Tous ces mélancoliques de la pensée pure sont désespérément convaincus de l'inutilité de la vie, — « un geste dans le vide » a dit Amiel, — parce qu'elle n'est dans l'individu qu'un dépôt momentané d'une force fugace elle-même, sise en un globe périssable. La soif de l'éternité les consume et les contriste. S'ils sont croyants, ils se réfugient dans la religion , mais non pas dans la foi calme et aussi rationnelle que le comportent ses mystères. Par un sentiment instinctif de la source de leur mal, les pessimistes de la pensée ont tous soif d'anéantir la trop féconde activité de leur cer-

veau, de « s'abêtir » ; les Indous par l'ascétisme, les catholiques par la fatigue de rites purement manuels, les Slaves en s'abîmant dans la stupidité satisfaite et insoucieuse du peuple ; c'est ainsi que dernièrement le plus grand des romanciers et des pessimistes russes, le comte Tolstoï, a été converti et pacifié par un mystique de grand chemin.

Mais cette tristesse spéculative est rare chez nos littérateurs et nos poètes. Ce qui les pousse d'habitude à l'hypocondrie, c'est une singulière exagération de leur sensibilité. L'essence même du tempérament artistique est de percevoir vivement tout le spectacle du monde ambiant, qui échappe d'habitude, en majeure partie, aux hommes obtus et sains. En lui, comme en une corde tendue, comme sur un papier sensibilisé, ou en un réactif chimique, se répercutent tous les bruits, toutes les visions, toutes les odeurs, la flambée d'un rayon de soleil contre un mur, le cri d'un aviron contre les taquets, les délicieuses effluves d'une passante au teint nuancé, tout le flot de physionomies et de rumeurs qui roule et fracasse entre les files de devantures d'une rue.

Évidemment chez cet homme tout l'appareil sensoriel est exacerbé et surtendu. Il dépasse de loin la sensibilité physiologique, représentée par les incomplètes perceptions des autres hommes ; à la suite d'un exercice constant et volontaire, les nerfs de ses sens, l'appareil cérébral correspondant sont devenus excitables à un degré pathologique.

Ici intervient la théorie moderne du plaisir et de la peine, pour expliquer comment cet être aux fibres délicatement vivantes, au lieu d'être affecté, vivement mais également, par les sensations agréables et les douloureuses, tend plutôt à s'assimiler ces dernières et transforme même les jouissances en sources de peine ; comment, en somme, tout artiste descriptif est exposé à ressentir dans sa vie plus de peines que de joies. M. Herbert Spencer expose (*Principes de psychologie*, § 124) que toute impression médiocre et salutaire est agréable, toute impression extrême et nuisible, douloureuse. Un système sensoriel délicat, qui implique la prédominance d'impressions très vives, est cause d'un excès de sensations pénibles, les excitations ressenties comme faibles et agréables par des nerfs obtus, devenant excessives et pénibles en des nerfs hypéresthésiés.

C'est ainsi que dans les œuvres de certains poètes, des sensations ordinairement joyeuses, une journée de printemps, le déferlement d'une belle mer grise sur une plage sinueuse, le regard charmant d'une femme, se trouvent décrites en termes de mélancolie ; tandis que d'autres, renfermant en elles une particule de tristesse, sont dénoncées et calomniées. De là le pessimisme habituel de la plupart des écrivains français modernes, de Châteaubriand à Gautier, de Flaubert à M. Huysmans, de M. Zola aux de Goncourt, qui ont écrit sur cette matière certaines pensées significatives.

L'artiste descriptif, exercé à contempler minutieusement les impressions que lui causent le

monde extérieur, est entraîné à analyser les réactions qu'elles suscitent en lui.

S'il est doublé d'un psychologue, à plus forte raison, les romanciers de l'âme et les poètes sensitifs, les hommes à la Stendhal et à la Baudelaire se regardent vivre, vouloir, aimer, haïr, sentent sans cesse, à côté des portions d'homme normal et instinctif qui subsistent en eux, un impassible et perspicace témoin, qui mine leur activité spontanée en la contrôlant :

Il semble avoir deux âmes, dit M. de Maupassant dans un article récent, l'une qui recueille et commente chaque sensation de sa voisine, l'âme naturelle commune à tous les hommes; et il vit condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres, condamné à se regarder sentir, agir, aimer, penser, souffrir, et à ne jamais souffrir, penser, aimer, sentir comme tout le monde, bonnement, franchement, simplement, sans s'analyser soi-même après chaque joie et après chaque sanglot.....

Le développement excessif de ce département de l'âme, l'hypertrophie de tout l'appareil sensitif, amène une diminution de celle des facultés qui est le plus nécessaire à la vie : la volonté. D'après les théories récentes, celle-ci est considérée comme l'absorption, l'élaboration et la répercussion de la sensation transformée. Dans ce travail les idées qui motivent toute résolution doivent ou passer inconscientes (action réflexe) ou du moins n'être point perçues trop longtemps. Il semble qu'il y ait proportion directe entre la violence de l'acte et le passage fugace de la sensation, nos plus formi-

dables mouvements d'âme étant les moins réfléchis ; il en est ainsi d'un accès de colère ou d'un élan de courage.

Il suit de là que la sensibilité exagérée de l'artiste, ses longues introspections, son constant contrôle de toute sa vie passionnelle, aboutissent nécessairement à une atonie de sa volonté, la paralysent et l'abolissent. Occupé à discerner les nuances de tous les spectacles que font éclore en lui les agitations de ses nerfs, habile à surprendre les mouvements d'âme qui sourdent dans son cerveau, à les arrêter et les décomposer au passage, tourmenté par l'amas d'observations psychologiques antérieures qui encombrent sa mémoire et diversifient son attention, l'artiste reste irrésolu, lassé de tendre une volonté faiblissante, se défie de ses forces et souffre de toute action. Cette impuissance interne, il l'attribue aux autres hommes ; il déprécie leurs efforts, conclut de son avortement au leur, arrive à la doctrine essentielle du pessimisme qui éclate dans ses œuvres classiques, *Hamlet*, *Werther*, *Faust* : l'affirmation que l'humanité est une foule impuissante de victimes, engagées dans une vaine lutte contre une destinée cruelle, immuable et ironique.

Que ce soit dans l'affaiblissement de la volonté qu'il faut chercher l'origine de cette bizarre illusion, un fait significatif en témoigne. Dans la plupart des grandes œuvres pessimistes, pour réaliser en un héros cet accablement définitif, l'auteur a été conduit à le dénuer de toute énergie. *Hamlet* et *Werther* sont des modèles de douloureuse indéci-

sion; toute l'école naturaliste brise le ressort de ses créatures; celui des modernes qui a poussé le plus loin la démonstration de cette hypocondrie particulière, Tourguénef, a également fait d'une façon magistrale l'étude des maladies de la volonté.

A ces maux internes, qui proviennent des qualités mêmes qui font la grandeur de l'artiste, s'ajoutent d'autres causes de douleur, qu'impose la fabrication de l'œuvre d'art.

Envisagée au point de vue le plus général, celle-ci est une déformation de la réalité. Elle comprend donc deux éléments associés en un rapport infiniment variable: l'un de reproduction de la nature, l'autre d'altération, d'arrangement, d'idéalisation et d'excès.

En un livre, tout écrivain se propose de susciter chez ses lecteurs des émotions factices égales, et la plupart du temps supérieures à celles provoquées par de réels incidents. Dans la déformation du vrai, l'artiste tendra à atténuer ce qu'il contient d'indifférent et à exagérer ce par où il passionne. C'est ainsi que Balzac rend colossales les affaires d'argent que remuent ses héros, que Zola décuple en *Son Excellence Eugène Rougon*, la force de ce ministre athlétique, que les poètes et les romanciers idéalistes cachent les basses trivialités de la vie. D'instinct, l'artiste aperçoit qu'aucune de ses amplifications n'atteindra aux formidables chocs que causent les atteintes de la souffrance morale. Il se trouve donc amené à recourir de préférence dans ses œuvres les plus élevées au spectacle de l'affliction, à vouloir susciter des émotions tra-

giques, douloureuses, angoissantes, afin de faire passer ses lecteurs, — idéalement, — par la secousse d'une catastrophe familiale, de la perte d'une personne chère, d'une atroce rupture. Le voilà donc forcé par métier de scruter et de s'assimiler toutes les calamités humaines, d'essayer sur sa propre âme les peines aiguës qu'il va faire ressentir obtuses et presque suaves. Et la gloire lui sera mesurée aux portions meurtries de son âme qu'il saura servir proprement au public.

Par métier encore, la déformation qu'il s'accoutume à faire subir au réel, le porte à le mépriser, à concevoir d'abstraction en abstraction quelque chose d'idéal, de plus grand et de plus transportant, à vivre dans une sphère astrale, loin de ce globe en terre, devenu, par comparaison, imparfait et détesté. Quel amour pourra satisfaire celui qui a entrevu la Béatrice, quelles fleurs lui paraîtront assez larges errant dans les jardins de Cymodocé, et quelles richesses suffisantes, à qui d'un bond de pensée s'ouvre les trésors des mages (1) ? Et ces êtres qui portent en leur tête de sublimes splendeurs, sont forcés sans cesse de se rappeler que c'est de l'humus qu'ils foulent et des hommes — non leurs inférieurs mais d'impérieux égaux — qu'ils coudoient.

Le mépris des choses réelles ne les détourne pas de chercher à atteindre l'impossible destinée qu'ils ambitionnent dans une société hostile.

Entre la place que celle-ci accorde à l'artiste et celle qu'il prétend occuper, il n'y a nulle analogie.

(1) Lire la correspondance de Grillparzer.

Aux yeux des citoyens de la plupart des états, l'artiste est un ouvrier en articles de luxe qui fabrique des objets propres à leur faire passer une bonne soirée au théâtre, ou à les délasser, pendant quelques heures dédaigneusement perdues à lire.

Encore cette estime dépend-elle du soin que peut avoir l'artiste de ne choquer aucun des préjugés du public, en ne point essayant de lui plaire par des moyens nouveaux ou excessifs. Pour l'artiste, cet homme qui vient de le juger est à la fois une brute abhorrée pour qui la vie réelle a plus d'intérêt que les images qu'il lui en présente, — et un protecteur nécessaire qui applaudit et qui paie. Dans ce conflit de sentiments, appliqué à plaire à une catégorie d'êtres qu'il méprise et qu'il redoute, contraint dans ce but de plier à ses vues et de gagner à son talent des éditeurs, des directeurs de journaux, des critiques et des échotiers, l'artiste, l'idéaliste de tout à l'heure est forcé à plus d'expédients, de ruses, de compromissions, d'activité et de souplesse que n'en prodigue le plus déluré commis-voyageur. Il se soumet, mais il devient misanthrope.

Dans la maussade hostilité des hommes et des choses, dans la sourde inimitié d'une société qu'il objurgue de réclamations et qu'il sèvre de services, il distingue le complot d'une basse majorité d'êtres haineux, contre l'essor d'un génie supérieur.

Il est écrasé par le nombre, assommé par l'universelle stupidité, raillé par de niais plaisantins, et sent vaguement que plus il exaltera son génie, moins ses œuvres auront d'utilité actuelle, recueil-

leront de larges admirations l'autoriseront à satisfaire les prétentions de son orgueil. De ce sentiment de désespérée impuissance, du mépris qu'il éprouve pour les pygmées qui le terrassent, naît en lui une immense haine de ses semblables, de la société, de la nation à laquelle il appartient, de la forme de gouvernement sous laquelle il végète.

Nous avons déduit ici la forme de sentiment que marquent toutes les imprécations des littérateurs contre leurs contemporains et, d'une façon caractéristique, la correspondance récemment publiée de G. Flaubert.

« Le cheval de l'Apocalypse, dit Balzac, est limage visible de l'intelligence humaine montée par la mort, car elle porte en elle son principe de destruction. »

Combien cela est vrai, pour les artistes, nous venons de le voir Par le développement excessif de certaines énergies cérébrales, ils sont tous entraînés et la plupart emportés à un pessimisme qui attriste autre chose que leurs livres. Ils sont exclus du monde des faits, de la connaissance et de l'amour des simples objets naturels, par le maléfice d'une imagination incurablement raffinée, qui dégoûte de toutes choses par de plus séducteurs idéaux et oublie qu'il manque à ces fantômes la qualité primordiale de l'existence. Ils sont hors la société, remplissant loin d'elle le rôle fastidieux et triste de spectateurs, sans pouvoir se résigner au peu d'estime que leur concèdent, entre deux tâches, les hommes actifs, Par toute leur délicate organisation intellectuelle, ils sont empêchés de pratiquer

la conduite désignée par M. James Sully comme condition du bonheur, cette forte discipline de la volonté qui conduit à réaliser les désirs possibles et à se détourner des désirs insensés. Les littérateurs mélancoliques demandent à la vie ce qu'elle ne donne pas et n'en obtiennent pas ce qu'elle donne.

Empêchés par leur sang, leurs nerfs et leur moelle de s'adapter au milieu social qui les enserre, ils y subsistent péniblement et douloureusement, comme de souffreteuses fleurs pâlies dans l'ombre, sous l'essor rival de denses cimes d'arbres.

Le contraste entre les membres d'une même race s'explique par des différences de développement. Certains signes permettent de croire que si les poètes sont en divergence avec la société affairée qui les tolère et possèdent une organisation cérébrale, merveilleusement apte à les faire souffrir, c'est qu'ils sont les types avant-coureurs déplacés et admirables d'une humanité future.

Toute la vie consciente de l'artiste, cette vie mêlée au monde, en laquelle se concentre et d'où se réfléchissent le ciel et la terre, est comme l'épanouissement, la prise de possession de cette rudimentaire activité intellectuelle qui monte confusément, moins sourde et moins aveugle, de la brute au génie. Par son inaction, la faiblesse actuelle de sa volonté, l'artiste correspond à une paix et une civilisation supérieures où les gros efforts laborieux seront superflus et disparus. Il paraît évident que la somme nécessaire de ré-olutions fortes et immédiates va diminuant de la vie sauvage à la vie civilisée, que plus l'équilibre interne et externe

de la société est délicatement balancé, plus l'activité des unités humaines pourra être restreinte et lente

L'artiste est en progrès dans cette évolution, où les sensations et les idées, de moins en moins contraintes de se transformer en actes volitionnels, pourront être posément contemplées et méditées. Il développe le plus richement l'exercice de ces facultés intuitives, étant, par excellence, celui qui, au dire de Th. Gautier, a des yeux pour voir. Les spectacles multiformes du monde qui passaient inaperçus devant les sens soucieux des ancêtres, ceux qu'aujourd'hui encore, ni le paysan, ni le matelot ne voient, les mille splendeurs que laissent à leurs préoccupations pratiques l'affairé et l'oisif vulgaires, il les absorbe, les emmagasine et les émet, comme les matières fluorescentes retiennent et rejettent les vibrations lumineuses. Il est le révélateur du monde et de la vie.

A mesure que l'histoire s'est faite plus artistique, qu'écrite par des voyants, elle a puisé davantage chez les poètes, les dramaturges, les romanciers, les mémorialistes, les époques passées nous sont apparues. Les poètes, après avoir ébauché dans l'antiquité la découverte de la nature, l'ont reprise à la Renaissance anglaise, poussée a la fin du siècle précédent, étendue jusqu'à nos jours, où la foule obtuse a appris d'eux qu'il existe de sublimes beautés dans le murmure des grands bois, l'ondulation des moissons, la rigidité des pics et le bondissement des flots. Des écrivains encore apprirent aux masses ignorantes leur propre grandeur, révélèrent

à la Grèce son eurythmie sociale, distinguèrent dans la Renaissance l'exorde d'une nouvelle ère, signalèrent par Balzac et nos romanciers le caractère propre des grandes sociétés industrielles, ses colossales transactions, la cruauté des calmes luttes qu'elles enclosent, la grandiose tension de leur effort, la grâce des machines, des halles, des locomotives, la blanche froideur des salles d'hôpital et des prisons cellulaires. Et ces spectacles contemporains et inévitables sont tellement inconnus à la masse des hommes, que notre école réaliste n'a d'autre mérite que de les relater fidèlement à ceux qui s'y meuvent jour par jour sous la taie de leurs yeux débiles. Plus haut encore, les artistes, en percevant les objets par leur côté frappant, caractéristique, essentiel, un paysage en son accent de mélancolie ou d'exubérance, un homme dans la particularité de son tempérament, une civilisation dans son effigie spécifique, en viennent, par un détour, à effectuer dans l'univers cette connaissance par les causes, qui est à la fois le but de la sience et le terme dernier de notre développement intellectuel.

Que l'on joigne enfin à toutes ces supériorités de l'artiste, sa connaissance des douleurs humaines et sa commisération, le mécontentement même qui l'anime contre la société et le met à la tête des réformateurs et des révolutionnaires, qui le fait sans cesse préférer par son dédain des choses présentes, les choses meilleures et futures, — l'on aura un tableau approché des causes qui font à la fois sa grandeur et son affliction.

Que la coïncidence de ces deux termes est fatale, toute cette étude tend à le démontrer. Et en fait, le nombre des écrivains optimistes, des artistes heureux et s'occupant de choses heureuses est extrêmement petit, même chez les peuples les plus gais. Que la Grèce ait produit Eschyle, Euripide et Thucydide, l'Italie Dante et Leopardi, la France Pascal, les romantiques, les réalistes, milite d'autant plus en faveur de notre thèse, que ces nations ont le tempérament pondéré et rieur des races méridionales. L'on est embarrassé, par contre, de trouver chez les peuples tristes, des littérateurs de quelque nom, dont le génie n'ait rien d'amer ou de mélancolique.

Il est pourtant un fait ambigu que l'on peut nous opposer. Quelques écrivains, parmi les plus grands, présentent une sensibilité également partagée entre l'optimisme et le pessimisme. Que Shakespeare soit l'auteur à la fois de *Hamlet*, de *Henri IV*, de *la Douzième Nuit ;* Gœthe de *Faust*, de *Wilhelm-Meister*, de *Werther* et d'*Hermann et Dorothee*, Victor Hugo des *Contemplations* et des *Chansons des rues et des bois ;* que Balzac soit comique et Milton gracieux, peut surprendre. Il me semble que l'explication de cette anomalie est dans la grandeur même des génies qui la montrent :

Le génie le plus haut, dit Edgar Poe dans ses *Marginalia*, le génie que tous les hommes reconnaissent à l'instant, qui s'impose aux individus et aux masses par une sorte de magnétisme incompréhensible mais irrésistible et irrésisté, le génie qui se révèle par le geste le plus simple, par rien, qui parle sans voix, qui brille dans les yeux avant qu'ils ne re-

gardent, résulte d'une puissance mentale égalament répartie, disposée en un état de proportion absolue, de façon qu'aucune faculté n'ait de prédominance illegitime.

Dans une intelligence aussi magnifiquement constituée, à un développement excessif de la sensibilité correspond une formidable énergie de la volonté qui en respecte la délicatesse et en neutralise les souffrances. L'appareil sensoriel même, plus solidement parfait, subit sans fléchir la multitude d'impressions qui le traversent et le secouent. Enfin ces athlètes intellectuels jouissent d'assez larges cerveaux, pour que l'idéal n'y trouble point la calme et joyeuse contemplation du spectacle réel. En leur vieillesse, ces âmes impassibles, tantôt déchirées, tantôt exultantes, parviennent à la sérénité ; elles résolvent en une synthèse supérieure, les deux contradictoires de la morale humaine, et arrivent à connaître scientifiquement, c'est-à-dire indifféremment, le mal et le bien, comme les deux termes d'une évolution inqualifiable. A ce point de convergence, l'optimisme et le pessimisme étant les deux parties mêlées, — en quelle proportion, on ne saurait le dire, — de la grande notion du monde, se confondent et se complètent.

Que ce soit là la doctrine finale des très hautes intelligences littéraires, comme des très grands philosophes — Spinoza, Hegel, H. Spencer — on peut l'affirmer à la lecture d'œuvres comme la *Tempête* et le *Second Faust*. Que ce large état de paix soit le partage de quelques rares et gigantesques penseurs, on peut l'affirmer encore, en

entendant l'immense lamentation qu'exhale le chœur des beaux livres. « Pour les délicatesses, les mélancolies exquises d'une œuvre, dit M. de Goncourt, les fantaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l'âme et du cœur, faut-il un coin maladif dans l'artiste? »

III

CONCLUSIONS SOCIALES

Les œuvres diverses que nous avons analysées dans ce livre ne servent pas seulement à éclaircir certaines questions d'esthétique, certains problèmes de psychologie ; elles contribuent encore à nous renseigner sur l'état d'esprit du public français dont elles sont devenues la lecture. On ne lit, on n'aime communément un livre que s'il agrée, s'il met en jeu un système de sentiments, d'idées, de souvenirs que l'on possède, s'il exprime peu ou beaucoup les inclinations, l'idéal, la manière de voir que l'on a. Le succès d'un livre est donc le signe certain de la présence dans le public d'un nombre plus ou moins considérable de gens qui partagent, dans une certaine mesure, les opinions, les émotions, les sensations qu'il présente, qui partagent donc les tendances qu'il marque chez son auteur, qui se trouvent lui ressembler. Assurément le public était romantique comme ses

écrivains favoris en 1830, et il est aujourd'hui, à un plus faible degré, naturaliste. Si les littérateurs que nous avons étudiés ont trouvé faveur auprès de lui entre ces deux époques, et malgré l'activité artistique qui s'y manifesta, c'est qu'il y avait et qu'il y a parmi les acheteurs et les amateurs de livres, des gens que ces littérateurs ont satisfait soit autant et de même que les auteurs français contemporains, soit autrement.

Mettons de côté tout d'abord Edgar Poe dont la situation est spéciale. Ce puissant et magnifique écrivain dont les œuvres sont traduites en France depuis plus de trente ans, n'a jamais été populaire. Ses *Histoires extraordinaires* se vendent si lentement malgré leur prix modique, qu'en 1882, on pouvait en acheter en librairie des exemplaires, dont l'impression remontait à 1875. Bien qu'il soit impossible de savoir de quel tirage sont les éditions de la bibliothèque à 1 fr. de la maison Calmann-Lévy, il paraît douteux qu'elle ait écoulé de nombreux milliers de cet ouvrage et quant aux *Nouvelles histoires extraordinaires*, au *Voyage d'Arthur Gordon Pym*, la vente a dû en être moindre encore, puisqu'on trouve parfois leurs éditions originales. Le nom d'Edgar Poe est peu répandu parmi les lecteurs étrangers au monde des lettres ; parmi les artistes, au contraire, sa gloire est universellement reconnue. Divers écrivains parmi les plus grands, ont reproduit dans leurs œuvres certains traits de son génie ; il n'a pas été sans influence directe sur Baudelaire, qui est comme Poe, artificieux et tout volontaire dans son esthétique,

qui tend également à rehausser la beauté de ses poèmes d'images d'horreur et de nouveauté, qui, plus psychologue et moins déductif que le grand Américain, tâche comme lui d'analyser cruellement sa propre âme et chez qui dominaient également de hauts et impassibles dons de pure intellectualité. Plus près de nous M. Villiers de l'Isle-Adam, a reproduit, à côté d'œuvres merveilleuses, de beauté décorative et religieuse, les ironies parfois que le conteur américain adressait à tout progrès moderne, et parfois aussi les complications sinistres dont il assombrissait ses histoires. L'*Affichage céleste*, la *Machine à Gloire*, *A s'y méprendre* (*Contes cruels*) sont de la première de ces deux sortes, et aussi plus vaguement cette étrange satire, l'*Ère future;* la péripétie finale de *Tribulat Bonhomet*, de la seconde. Que je dise tout de suite qu'en relevant ces similitudes et d'autres, je n'entends nullement signaler une imitation volontaire. Il n'y a pas, en grande littérature, d'imitation volontaire, mais seulement des ressemblances naturelles d'esprit qui peuvent conduire certains écrivains à écrire tout naturellement comme d'autres ont écrit avant eux. Il est encore quelques poètes parmi les plus récents qui manifestent dans leurs œuvres certains des traits qui marquent celle de Poe, M. Maurice Rollinat s'est signalé par ses lugubres variations sur l'horreur de la mort, sur la honte des putréfactions, sur l'éperdûment de la folie. Il est surtout à citer parmi les congénères de Poe par ses étranges et passionnantes et effrayantes musiques, où son talent se hausse

presque au génie, où alternent les lourdes magnificences du chant grégorien, les dissonances dignes, subites et comme livides de la démence, l'essor navré et lourd de larmes d'un chant d'exténuée tristesse, écrasée sans cesse et rompue par le sévère retour des fermates sacerdotales. Ce que M. Rollinat a accompli en musique par ses admirables et malheureusement inédites mélodies, M. Odilon Redon l'a fait dans les arts graphiques par ses lithographies et ses fusains. Ceux qui ont été admis à connaître ces étranges œuvres de deuil et de hantise, les mystérieuses visions qui y affleurent d'un océan de muettes ténèbres, ont pu mesurer avec quelle maîtrise, ce grand artiste domine le règne de l'horreur du mystère, de la peur et du doute.

Les initiés, les admirateurs sont rares et M. Redon partage cette impopularité avec les artistes que nous avons nommés avant lui et auxquels il faut ajouter pour quelques-unes de ses conbinaisons plutôt que pour la contexture même de ses œuvres, M. Paul Hervieu. Ni les uns ni les autres ne plaisent encore à la masse pas plus que leur commun ancêtre Edgar Poe, et tous par contre sont tenus en haute estime de ce qu'il y a à Paris de littérateurs et d'artistes éminents. Il faut donc croire que l'esthétique artificieuse et calculée, l'originalité d'invention, les émotions accouplées d'horreur et de curiosité, la prédominance absolue de l'élément intellectuel et déductif sur tout le reste de l'esprit qui caractérisent Poe et ses semblables, sont aussi marqués chez l'élite de nos écri-

vains, que contraires au tempérament moyen du lecteur français de 1850 à 1887.

Pour Henri Heine le cas est différent. Sans doute l'accueil fait à ses œuvres n'a point été des plus empressés. Cependant la vente en a été moyenne. Elles ont recueilli le suffrage du principal organe des classes aisées en France, de la *Revue des deux Mondes;* elles sont souvent citées dans les journaux des boulevards ; le nom de Heine apparaît parfois dans des conversations de gens étrangers aux lettres. D'autre part, parmi les artistes, elles suscitent des avis contraires ; tandis que les romanciers naturalistes modernes ont pour elles assez peu de considération, elles sont tenues en haute estime par les romanciers idéalistes, par tous les écrivains des classes de la période impériale, par un grand nombre de poètes romantiques, parnassiens, modernes. Gérard de Nerval, en a traduit une partie ; Théophile Gautier, M. Taine, ne leur ont pas épargné les éloges. Musset est de sa famille ; d'autres venus plus tard se sont nourris de la moelle de son ironie ; M. de Banville a égayé ses *Odes funambulesques* par d'étincelants paillons qui luttent de flamboiements avec les fusées d'*Atta-Troll* et du *Conte d'hiver*. A l'autre confin des lettres, l'esprit « tout en idées » des frères de Goncourt, leur plaisanterie poétique, lumineuse, voltigeante, certaines « parades » de *Ch. Demailly* et de *Manette Salomon*, cette page éblouissante des *Idées et sensations* : les funérailles de Watteau, charment pour les mêmes raisons que les fantaisies aériennes des *Nuits florentines*.

Mais dans l'œuvre complexe de Heine, toute la poésie, l'émotion, le côté grave et passionnel est ou allemand, ou orignal, imprégné de romantisme, de simplicité populaire, ou perverti par une sensibilité maladive, nerveuse, surtendue, ayant les frémissements, les rires et les larmes subits de certaines névroses. Et, chose significative, les côtés par lesquels certains littérateurs français ressemblent à Heine, sont précisément ces façons étrangères de sentir. Ce que l'on retrouve dans quelques-uns de nos volumes de vers, ce sont des lieds germaniques , ayant la profonde et douce poésie des chansons populaires, mais aussi la particule de miévrerie dont Heine les a dénaturées en les transcrivant. Ces analogies sont rares. La poésie allemande nous attire moins que l'anglaise, plus violente, plus abrupte (1) et donnant l'exemple de ce coloris puissant et heurté qui, depuis le romantisme, est le but de notre esthétique. Cependant nos affinités avec la littérature germanique ne manquent pas; le ton seul dont quelques-uns de nos poètes, notamment Gauthier et Banville, parlent de Heine, le nombre des épigraphes que celui-ci a fournies à nos livres, suffisent à montrer quel a été chez nous l'initiateur de cette imitation.

Ce sont nos poètes les plus délicats ceux dont l'inspiration est la plus raffinée et la plus féminine, qui accusent le mieux les tendances voyageuses de notre lyre. M. Catulle Mendès, qui depuis s'est

(1) Sarrazin. *Poètes modernes de l'Angleterre*.

livré dans ses vers à un exotisme plus transcendant, à ses débuts, dans *Philoméla* dans les *Sérénades* surtout, dans l'*Intermède*, a modulé quelques chansons lyriques, harmonieuses, simples, d'un érotisme souffrant, mièvre ou malicieux, qui répercutent et continuent certaines des musiques de Heine. Dans les *Sérénades*, la pièce VIII est assurément d'une émotion toute germanique ainsi que la pièce XI, qui débute par cette strophe :

Tes yeux méchants et captieux,
Comme le regard des chimères,
Je veux les voir, bien que ces yeux
Causent des peines très amères.

Le balancement du rhythme et la ténuité amoureuse de l'idée ont d'incontestables affinités de facture et de sentiment avec les plus pénétrantes pièces du *Livre des chants*. Mais il n'est pas d'exemple plus concluant de ces analogies que ce lied chantant de *l'Intermède* tout imprégné de l'ironique tendresse de Heine :

Je veux sur un rhythme léger,
Comme un parfum de fleurs nouvelles,
Dire les fleurs de l'oranger,
Et ton sein plus parfumé qu'elles.

Je veux sur un rhythme soyeux,
Comme une soie où le jour glisse,
Dire les satins précieux,
Et ta peau plus fine et plus lisse.

. . . .

Je veux sur un rhythme poli,
Comme un lac où le ciel se double,
Dire le lapis lazuli,
Et tes yeux purs que rien ne trouble ;

Et sur un rhythme féminin,
Comme la vipère onduleuse,
Dire l'aspic et son venin,
Et ta douceur, mon amoureuse.

M. François Coppée, quand il n'est pas purement original, s'inspire volontiers de la muse populaire allemande. Il y a dans ses recueils de vers surtout dans l'*Exilée* (*Pitié des choses, En automne, Lied, l'Écho*), dans les *Mois*, de vraies chansons musicales, simples, d'une émotion naïve et naturelle, comme eût pu en composer un disciple de l'école souabe. Le *Cahier rouge* encore contient de ces pièces pures et profondes. Ailleurs ces analogies de sentiment sont troublées par le parisianisme, la subtilité artificieuse de l'auteur. Cependant, il nous semble que les *Intimités* laissent au souvenir une émotion parente et celle qu'on éprouve en lisant l'*Intermezzo*. C'est la même analyse par petites pièces détachées d'une histoire amoureuse générale et vague comme toutes les aventures sentimentales, le même sens de l'âme féminine, les mêmes dialogues avec les choses inanimées et parfois des méchancetés ressemblantes. Parmi les poètes contemporains, M. Coppée est celui qui rappelle le plus le charme naturel, l'inspiration familière enjouée ou mélancolique de la muse allemande.

M. Paul Bourget nous paraît avoir obéi aux mêmes tendances dans son premier recueil de vers. Depuis, ce poète s'est rallié à Shelley, aux lakistes, à Baudelaire, mais dans la *Vie inquiète*, les chansons allemandes ne manquent pas et il est une pièce la *Couleuvre bleue*, fantastique et musicale, qui pourrait être insérée sans disparate dans une anthologie allemande.

Les *Poèmes de l'amour et de la mer* de M. Maurice Bouchor présentent également une série de petites pièces simples, passionnées, éprises ou ironiques, dénuées de déclamation, sans la grande emphase romantique, qui tiennent parfois de la sensibilité et de la méchanceté de Heine.

Mais l'exemple le plus singulier de cette légère pénétration de l'esprit français par l'esprit allemand, nous est offert par quelques poésies de M. Villiers de l'Isle-Adam. Dans un volume de contes (1) étincelant de quelques-unes des noires beautés d'Edgar Poe, M. Villiers a intercalé sept petites pièces de vers qui sont de pures chansons germaniques. Que l'on en juge par ces trois strophes :

J'ai perdu la forêt, la plaine,
Et les frais avrils d'autrefois...
Donne tes lèvres ; leur haleine
Sera le souffle des bois.

J'ai perdu l'Océan morose,
Son deuil, ses vagues, ses échos ;
Dis-moi n'importe quelle chose,
Ce sera la rumeur des flots.

(1) *Contes cruels*. Calmann-Lévy.

Lourd d'une tristesse royale,
Mon front songe aux soleils enfuis...
Oh! cache-moi dans ton sein pâle,
Ce sera le calme des nuits.

Il y a là tout ce qui constitue le charme de la poésie allemande: une simplicité de mots extrême; la même idée émue, revenant en métaphores différentes à chaque strophe; ces métaphores mêmes prises à ce qu'il y a de plus journalier et de plus grand dans la nature; un rhythme chantant, un sentiment vague, rêveur, mystérieux. Cela est achevé et caractéristique.

Mais on ne saurait considérer ces œuvres poétiques comme célèbres, ni même comme connues du public. Ce qu'il a accepté de Heine et de ses semblables, c'est non son ironie, sa mélancolie, sa préciosité, mais, sous bénéfice d'inventaire, son esprit gracieux et fin, sa gaîté poétique, son amusante mobilité d'âme, c'est-à-dire en somme les côtés ou se marque encore, mais se marque le moins violemment l'instabilité caractéristique de son humeur. Celle-ci existe donc chez quelques milliers de nos lecteurs, mais atténuée, affaiblie et réduite à ne se manifester qu'entre des états d'âme par trop divers.

Pour Tourguénef l'ascendant artistique est moindre, mais la popularité personnelle plus grande. Cet auteur presque parfait mais moyen, a rencontré de vives amitiés parmi les écrivains de l'époque impériale; il n'a guère influé sur aucun d'eux, sauf, peut-être Prosper Mérimée, auquel il put apprendre dans une certaine mesure à modifier la forme de

sa nouvelle, à passer du récit compassé de ses premières œuvres à une ordonnance plus libre. Le seul héritier de son observation concise et nuancée, de ses analyses fragmentaires et profondes, de son sentiment de l'individuel en chaque être humain, de sa composition écourtée toute soumise à sa psychologie, de son amour de la réflexion, des idées générales sur l'homme, de son pessimisme particulier, d'une partie de sa tendresse, est M. Guy de Maupassant, dont quelques nouvelles égalent ce que le conteur moscovite a fait de mieux. Or, M. de Maupassant est extrêmement lu ; ses livres se vendent généralement à environ 10,000 exemplaires et plus ; son nom est courant et célèbre. Les œuvres de Tourguénef même ont eu plusieurs éditions. Il est en bon renom auprès de tous les organes supérieurs de la presse française ; il faut donc croire que le mélange de bonté attristée, d'observation délicate et de haute méditation qui le caractérisent sont compris et partagés par un groupe notable de lecteurs qu'il faut chercher dans la bourgeoisie riche des trente dernières années.

Quant à Charles Dickens le contraste entre son influence littéraire et son ascendant auprès du public est plus marqué encore. Cet auteur n'a guère parmi nous de semblables bien caractérisés. Les analogies que l'on a voulu voir entre lui et M. Daudet sont tout extérieures et se bornent à ce que l'on a pu prendre pour des réminiscences. Ce dernier romancier est surtout un observateur minutieux et menu de la vie contemporaine. Il n'abstrait

pas il est vrai de son œuvre sa personnalité, ses sympathies et ses antipathies, son humeur, mais elle n'est pas non plus accusée avec outrance. Ses analyses de caractère sont mieux poussées que celles du romancier anglais chez lequel elles sont médiocres, ses peintures de milieux beaucoup plus exactes, ses descriptions, ses scènes plus renseignantes, sa composition mieux entendue. S'il marque dans ses œuvres plus de sentimentalité et une sentimentalité plus morale que ce n'est le cas chez nos autres romanciers contemporains, cela n'a pourtant rien d'anormal ou d'essentiel. Tout au plus pourrait-on rapprocher du Dickens humouristique dans le sens propre de ce mot, la gaieté avec laquelle M. Daudet raconte les aventures de Tartarin de Tarascon. Le succès de ce livre, celui des autres romans est dû sans doute en partie à ce que leur auteur est plus communicatif, plus ému et plus sainement, dans ses livres, que la plupart des écrivains contemporains. Mais cela ne saurait suffire qu'à l'assimiler de très loin à l'écrivain anglais, dont l'humeur se témoigne bien autrement dans tout ce qu'il raconte, et qui doit sans doute à cette communication constante de sa personne, à ses accès bruyants d'indignation, de bienveillance, de terreur, de gaieté, au caractère honnête de ses antipathies et de ses sympathies, la popularité étendue dont il jouit en France. Les romans de Dickens sont devenus des livres de famille. Ils sont extrêmement répandus dans toutes les catégories de la classe bourgeoise parmi ces femmes, ces jeunes filles et ces jeunes gens. S'il est

vrai que cette vogue doive être attribuée, dans une certaine mesure, à la chasteté innocente de ces livres, il n'en est pas moins constant, qu'un groupe très nombreux de lecteurs et de lectrices français tolère aisément, depuis une cinquantaine d'années, l'image incomplète, caricaturale, exotique, que ses romans présentent de la société et du monde, en considération des qualités qui les caractérisent, de leur bonhomie, de leur émotion, de leur comique, de leurs perpétuelles démonstrations de sensibilité. On les recherche pour cela ; c'est donc que ces propriétés satisfont vivement les inclinations d'une bonne partie du public, que celui-ci tient moins à la profondeur de l'observation et de l'analyse, à la perfection de la composition, à l'impassibilité artistique des œuvres, qu'à leur aptitude à exprimer, à exciter, à tenir en éveil la sensibilité du lecteur.

C'est sans doute parce qu'ils satisfont de même cet instinct émotionnel que les romans même de Dostoïewski et de Tolstoï, ont reçu l'année passée un accueil favorable du public. Ceux du premier de ces auteurs, sont, nous l'avons vu, débordants et fiévreux de pitié, de terreur, de mysticisme. Ils ont frappé par le contraste qu'ils font avec les productions plus impassibles et cruelles des romanciers contemporains, par le souci extrême qu'ils ont des problèmes de la vie, de la morale, par la solution hâtive et passionnée qu'ils leur apportent. Ces livres se sont vendus à plusieurs éditions dans un public qu'il faut chercher selon toute vraisemblance dans les catégories supérieures des lecteurs de Dickens, dans la bourgeoisie, aisée et éclairée,

particulièrement dans la bourgeoisie protestante. Ils y ont triomphé par leur caractère ardemment sentimental. Les romans de Tolstoï ont été accueillis de même pour la même raison. Moins agités et émus que ceux de l'autre écrivain russe, ils sont également soucieux des questions qui ont le don d'inquiéter le sentiment, du sens de l'existence, de la mort, de la vie future, du bien et du mal. L'auteur s'y montre en communion constante avec le public. De plus, il fait preuve d'une puissance d'analyse, d'une aptitude à douer de vie ses personnages qui ne pouvaient manquer d'être aperçus et de frapper. Aussi les livres de Tolstoï se sont-ils vendus à plusieurs milliers d'exemplaires et on en continue activement la traduction. Ils ont été également accueillis avec faveur parmi les jeunes artistes de ce temps, comme ceux de Dostoïewski, et nul doute que dans quelques années, leur influence se manifestera, dans une mesure que l'on ne peut encore déterminer, dans les romans à venir. On aura remarqué, cependant, qu'un petit nombre d'écrivains seulement étaient frappés de ce qui est, pour le public, la principale innovation des œuvres russes, leur caractère passionné et moral. La plupart des artistes percevaient vivement plutôt, l'intérêt extrême de l'intrigue, la bizarrerie des personnages chez Dostoïewski, la merveilleuse force d'analyse, l'étendue de la composition chez Tolstoï, s'arrêtant ainsi de préférence à ce qu'ils ont de mérites techniques, et non à ce qui nous paraît avoir causé leur succès, à la violence, à l'ardeur inquiète dont ils ont exprimé leurs sentiments per-

sonnels dans leurs œuvres, à l'intensité et à la qualité de leurs émotions.

Ce fait est remarquable et général ; la sensibilité démonstrative caractérise toutes les œuvres étrangères qui ont influé successivement sur la littérature française depuis cent ans et qui l'ont modifiée au point de la dénaturer. Jusqu'à la fin presque du XVIIIe siècle nos écrivains n'ont guère demandé aux auteurs classiques, aux Italiens, que des conseils techniques, des préceptes et des modèles ; ce que l'exemple des Espagnols a inspiré de rodomontades à Corneille, l'exemple des historiens latins de rhétorique et de grandeur austère, fut en somme minime et provenait d'ancêtres et de parents de notre race. Ce fut une résolution littéraire tout autre qu'inaugura Rousseau aidé de romanciers anglais que continuèrent Châteaubriand, Mme de Staël, les romantiques. Ce qu'ils introduisirent en France, ce qu'il firent admettre et aimer du public, ce fut une sensibilité neuve qui existait assurément dans l'âme de leurs lecteurs puisqu'elle put être éveillée mais que les artistes antérieurs n'avaient pas su exprimer et dont les modèles n'existaient que dans les littératures germaniques en Allemagne et en Angleterre. A l'exemple des grands écrivains de ces pays, nos romantiques et leurs prédécesseurs donnèrent à sentir les émotions charmantes et grandioses que suscite la vue de beaux et sombres paysages, ils conçurent l'homme non plus à la manière de Descartes, comme un animal surtout raisonnable et dont la sensibilité aisément gouvernée se manifeste par de doux et

calmes mouvements, mais comme un être surtout et violemment passionné, fou d'amour et de colère, désespéré de mélancolie, exalté et ravi d'enthousiasme, d'autant plus grand et plus admirable que ses accès de douleur et de joie le transportaient et le déréglaient davantage.

Toute la vue du monde et de la société s'est ressentie de ce changement dans la conception de l'homme. La littérature parut se faire immorale en ce qu'elle exalta les actes et les conduites où la raison et les convenances cédaient aux inspirations de la sensibilité, en ce qu'elle plaça le mérite non plus dans la condition sociale acquise ou maintenue, dans le tact, dans l'honnêteté, dans l'honneur commercial ou mondain, mais dans la pureté et la noblesse du cœur, en ce qu'elle revendiqua pour les simples, pour les pauvres, pour les souillés la gloire de pouvoir être grands, bons dévoués, ardents et purs. Elle parut se faire religieuse en ce que tantôt elle loua ce que la morale évangélique a de contraire à l'exacte raison, de follement miséricordieux, de cordial ; tantôt elle fit de Dieu un être vague, bienveillant, diffus dans les splendeurs de la nature, plus père que juge. En tous ces traits, par l'image nouvelle qu'il donna de la nature, de l'homme, de l'Être, le romantisme fit une révolution dans le rôle que l'on prêtait jusqu'à lui à la sensibilité dans la conduite de la vie et l'exercice de la pensée. Il en proclama la supériorité et le triomphe, vainquit par là, renouvela tout le domaine littéraire de la forme au fond, attira à lui tout ce qu'il y avait en France de gens plus émus que

bons logiciens, se fit ainsi bien venir des jeunes gens surtout et des femmes et opéra que nos livres depuis le commencement de ce siècle ressortissent plutôt aux littératures septentrionales qu'aux méridionales.

Depuis on en est resté là, tout ce que la France compte de grands auteurs populaires, produit des livres plus touchants que rationnels, tendant à exalter le rôle de la sensibilité chez l'homme aux dépens de la raison. Les romanciers réalistes qui ont vraiment prise sur le public, M. Zola et M. Daudet creusent davantage le problème, analysent mieux les sensations et les sentiments, reviennent de certaines thèses sentimentales excessives ; ils n'en sont pas moins des passionnés et ce qu'ils proclament dans leurs livres, c'est non la supériorité ou la parfaite pondération intellectuelle, mais la force des passions, ou de leur forme inférieure, des sensations. Balzac a échappé par l'énormité de son génie à cette prise de parti mais Michelet et d'autres avaient porté la sensibilité dans l'histoire et dans la chaire ; Sainte-Beuve et M. Taine dans la critique ; George Sand dans le roman idéaliste ; Delacroix et Berlioz dans la peinture et la musique ; tous ceux qui se réclament des romantiques autrement que par des similitudes de forme, ont fait prévaloir dans leurs œuvres l'indice sentimental que nous avons essayé de caractériser et aujourd'hui encore ceux des jeunes écrivains qui vont conquérir le public procèdent de la morale sinon de l'esthétique des génies de 1830.

Mais ceux-ci eurent aussi d'autres héritiers et quelques uns des artistes qui leur succédèrent, par

certaines conditions de leur éducation littéraire, furent amenés à diminuer et à affaiblir le sentimentalisme qu'ils en avaient reçu. Les romantiques par la description à laquelle ils s'astreignaient de tout ce monde extérieur qui provoque de si vifs mouvements d'âme, par le souci de trouver une forme d'expression qui rendît ces puissantes passions qu'ils voulaient montrer, furent des stylistes; ils se firent, avec mille peines, une langue nouvelle, compliquée et riche, que leurs successeurs travaillèrent encore. Peu à peu, il y eut pour les vers toute une technique précise et compliquée qui conduisit aux raffinements du Parnasse. En prose, il se faisait un travail analogue ; Goncourt, Flaubert, ceux qui actuellement marchent sur leurs traces furent surtout des grammairiens et des artisans de mots. Peu à peu dans cette école de poètes et de prosateurs, le souci de l'expression l'emporta sur celui de la chose à exprimer et comme la passion est un élément de trouble dans la belle ordonnance des périodes par les heurts et les interjections qu'elle affecte, comme les phrases parfaites s'appliquent mieux à des idées pures, mieux encore à de simples perceptions de couleur et de forme, les poètes et une partie des romanciers de l'époque impériale furent impassibles et descriptifs, d'un mérite artistique intellectuel et surtout pictural extrême, d'une grande science et d'une profonde observation, mais de peu de prise sur le public qui continuait à réclamer des œuvres moins achevées et plus frémissantes de passions humaines.

C'est sans doute en partie à ce besoin mal sa-

tisfait qu'il faut attribuer le succès de la plupart des écrivains étrangers que nous venons d'étudier comme plus tard à la cruelle rudesse de nos naturalistes, à leur accent de haine plus que de pitié. Comme nous l'avons vu, le seul conteur francisé qui n'ai pas été populaire et adopté d'emblée par un groupe nombreux de lecteurs est Edgar Poe chez lequel prédomine le tempéramment intellectuel et qui jouit par contre d'une gloire discrète auprès des artistes stylistes. Henri Heine parut encore trop divisé au public entre tous ces mouvements d'âme contradictoires, trop peu sincère et franc. Tourguénef plut davantage par plus de sentimentalité, Dickens enfin et tout récemment Dostoïewski et Tolstoï durent clairement leur succès à l'ardeur et à l'effusion de leurs émotions. Ce qu'on peut conclure de l'inégale distribution de célébrité entre ces littérateurs confirme ce qui ressort de la popularité relative de nos divers écrivains. Chez le public lisant français de ce siècle, plutôt dans les classes aisées que dans les classes pauvres qui échappent à notre appréciation, ce qui l'emporte, tout au rebours de ce qui l'emportait jusqu'à la seconde moitié du XVIII[e] siècle ce sont certaines dispositions émotionnelles de sympathie, de pitié, d'horreur pour la souffrance humaine

Une préoccupation inquiète des masses de nos semblables s'est emparée de la masse intelligente, qui sait ou qui sent comment il est inévitable que tous les hommes soient solidaires les uns des autres et qui s'effraie de l'étrange désintéressement réciproque qui va séparant de plus en plus

les uns des autres, de ce manque d'affection, de communion, de coopération qui rend peu à peu les individus indépendants et solitaires. La vie de société, telle qu'on l'entend aujourd'hui, développe simultanément, à mesure quelle avance, ces deux conditions, unissant les hommes par leurs intérêts seuls et les risques qu'ils courent, les dispensant de s'unir de cœur, par suite même de la perfection actuelle des institutions légales, policières, de politesse, qui, permettant de vivre sans que l'on se heurte, empêchent aussi que l'on se touche. Les nations en viennent ainsi à n'exister que par leurs lois. On s'en remet pour le maintien des cités aux ordonnances qui règlent la concurrence vitale, et l'on s'imagine que ce dur principe de lutte qui épuise les forts et tue les faibles, pourra fonder autre choses que des rivalités, des haines, une immense lassitude. La sociologie moderne se trompe en reconnaissant qu'il est légitime de perpétuer cet état de guerre quand la subsistance pouvant être assurée à tous sans qu'il soit nécessaire que l'on s'affame, l'homme uni à d'autres pourrait aspirer à ce que l'on s'associât pour le bonheur et non pour lutter encore à répartir inégalement la profusion des richesses. Il pourrait désirer plus d'entente, de coopération, de mutuels sacrifices et de recueillir une part du travail de tous en donnant à tous une part du sien. S'il trouve qu'en vivant avec ses pareils, ses besoins sont plus aisément satisfaits que s'il vivait de ses seuls efforts, la société n'existe qu'en apparence. On commence à le comprendre ; la répartition des charges de l'état est

inégale et tend à le devenir de plus en plus, tandis que les bienfaits publics sont pour tous les mêmes. Les monarchies comme les républiques s'attachent à empêcher par des institutions de bienfaisance et de prévoyance que la lutte pour la vie ne soit fratricide jusqu'au bout. Il faudra que l'on sache que tous nous y sommes immolés et non pour notre bien mais pour l'avancement d'un progrès industriel abstrait pour l'accroissement d'un capital brut et mort que l'on paye trop cher si on le paye du sacrifice du repos, du loisir, de la liberté de penser et de jouir. De bas en haut la civilisation moderne est en condition de souffrance croissante. Si les pauvres et les humbles s'y soumettent c'est qu'ils ne savent pas s'en plaindre et si l'élite s'y prête c'est qu'elle ignore le danger qu'elle court, qu'on ne lui a pas appris à sympathiser avec les maux des misérables, à y reconnaître les siens. La sympathie, la pitié, l'horreur de la souffrance humaine, l'altruisme, en un mot, qui met dans l'âme de chacun un reflet de la douleur et de la joie de tous, sont les sentiments qui conduiront nécessairement à la réforme de la vie sociale. Il n'est pas inutile de savoir que ce sont là les émotions qui tendent à suggérer à l'étranger presque toutes les œuvres de génie septentrionales, en France presque toutes les œuvres de romantisme et de réalisme, nationales ou importées et qui rallient des lecteurs de plus en plus nombreux.

FIN

TABLE

—

Tours, imp. Deslis frères, rue Gambetta, 6.



